المعمل المسرحي

تجارب في مسرح الستينيات

تأليف
د. كمال عيد



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٤

اهــداء

الى المرحوم الفنان زكى طليمات

الأستاذ والصديق ، صاحب القلاع الفنيـة فى المسرح المصرى ، المسرح الشعبى ، المسرح المدرسى ، المعهد العـالى للفنـون المسرحية ، ومؤسس النهضة المسرحية فى الشقيقتين تونس والكويت ٠

انارة واثارة

حاول المسرح المصرى بعد الثورة المصرية أن يكون لنفسه الشخصية المستقلة التى تتيح له التأثر بالتراث الخارجى ، والتأثير بفنونه النابعة منه ، بعد تمرير للتجارب الفنية اللازمة على مصفاة الواقع ، وحتى يصبح العرض المسرحى معبرا عن البيئة المصرية بكل ما تحتويه من روح ونظام وأسلوب • والمسرح فى اخضاعه كل جديد خارجى لخاصية الشكل المصرى انما يقوم بعملية (تصفية) لاختيار الصالح ، وما يوافق نظم مجتمعنا ، حتى يكون هذا الشكل المصرى المبتكر صالحا للتعبير من خـلال اشراك بقية الفنون المجاورة ، كالتشكيلية والجميلة والتعبيرية والموســيقية وغيرها ، ومساعدا على استلهـــام روح العصر ، وعلى تحريك النفوس وايقاظها تجاه الجمال ، ليتم التفاعل المنشود بين الفنان والمشاهد •

لقد تعرض المسرح لمرحلة الاستعمار الســياسى التى عكست هى الأخرى ــ ضمن ما عكست ــ جمودا أصاب الفن والفنان • وكانت هذه المرحلة حاجزا وسدا منيعا بين أفكار هذا الشعب وأفكار موجهيه • الى أن تقدمت الحركة الثقافية فى الستينيات على اختلاف درجاتها وأنواعها • وبدأت الاتصال الجماهيرى عن طريق الكتاب والقصة والمسرحية والرواية والفيلم والشعر والندوة الثقافية والمعرض ، وغير ذلك من وسائل الثقافة والاعلام •• وعنـــدها ، حاول المسرح أن يبحث عن الطريق ، فى طريق

تثبيت أقدامه بعد تحررها من القيود ، بادئا نشر رســـالته التعليمية والثقافية والاجتمــاعية والترفيهية • واستقبلت دور العـرض المسرحى الملايين من جماهير المسرح فى عهد الأستاذ الدكتور محمد عبد القادر حاتم نائب رئيس الوزراء للثقافة والاعلام آنذاك ، وقدمت خشبات المسارح عشرات الدرامات التى تأثرت بالثورة الاشتراكية العربية •

وأنا ــ كرجل مسرح ــ وواحد من أبناء مصر المدينين لها بالفضل الأكبر فى الوجود والحيـاة ، اذ كنت واحـدا من الذين أنهوا دراســاتهم العالية عام ١٩٥٢ م وقت انبثاق الثورة ، وأحـد الذين أرسلتهم مصر لدراسة فنون وعلوم المسرح فى تخصص الاخراج المسرحى بأكاديمية الفنون المسرحية بجمهورية المجر ، أجد لزاما على ــ وقد عدت منذ سنوات طويلة ــ أن يكون منهجى فى العمل معـادلا لما أحمله بين ضلوعى للوطن الأم • فلا أكتفى ، ولن أكتف بما حصلت عليه أو أعطيته • وانما أرى أنه من الواجب أن أسير مؤيدا للخطوات المصرية العربية التى قطعتها الدولة فى طريق بناء الانسان •

ان هذا الامتداد الطبيعى فى حياة الفنان قد يكلفه الكثير من المشاق، ومن التفكير والجهد المضنى نتيجة التزامه بموقف معين • ومن التصادم مع كل ما يمكن أن يعترض حياته وفنه وعمله ، شأن كل طبيعى فى هذه الحياة ، وذلك من خلال التجارب التى يمكن للفنان أن يلحظها أو يسجلها أو يتعرف عليها أو يمارسها •• وهو على طريق التجريب والتطبيق •

ولا يمكن بطبيعة الحال أن نسكت أو نقر عينا بحال مسرحنا مهما وصـل رقيه • ذلك لأن حياة المسرح تفرض دائما التغيير ، وتلزم على الدوام بالتطوير والارتقـاء • فالفن يختلف عن القواعد الجبرية وعن الحساب وعن بقية العلوم الأخرى • ذلك ، لأنه لحظات ابتكار ، وعمليات تأثر وتأثير ، وأداة تعبير ، ومنهج تغيير ومراحل معايشة • ولا يمكن لكل هذه العناصر وتلك أن تخرج الى حيز الوجود الفعلى آخذة طريق الابداع الفنى الا بعد ادخالها الى (المعمل المسرحى) أو (البوتقة) ، ثم اخراجها فى شكل فنى جديد ، بعد أن تكون قد مست أوتار الفنان من الداخل فى الباطن ، وحملت معها من ذاته الكثير الكثير عند ظهورها فى الخارج •

المعمل المسرحى ، فكرة جديدة على كتبنا الفنية • لكن الأمانة العلمية تقتضينى أن أذكر أنها فكرة قديمة فى المسرح الأوروبى • بدأها الروسى قسطنطين سرجيافتش استانسلافسكى (١٨٦٣ ــ ١٩٣٨ م)

C. S. Stanslavski

عندما سجل فى كتاب بعنوان (استانسلافسكى يخرج) كل الملاحظات والتوجيهات والمشكلات التى دارت وحدثت أثناء اخراجه لرائعة شيكسبير (عطيل) ٠ وسرعان ما انتشر هذا التيار الذى أفاد كثيرا من الباحثين والدارسين لعلوم المسرح ٠ فظهرت كتب (المعمل المسرحى) عند يافجانى باجراتيونوفيتش فاختنجوف (١٨٨٣/٢/١٣ — ١٩٢٢/٥/٢٩ م) ، J. B. Vahtangov

ومعمل فسفولد أميليافتش ماير هولد (١٨٧٤/٢/٩ — ١٩٤٠/٢/٢ م) ٠ V. E. Mayerhold

معمل جيورجى توفستونوجوف (١٩١٥/٩/٢٨ — المتوفى فى أواخر الثمانينيات) ٠ G. Tovstonogov

والذى ضمنه كتابه القيم بعنوان (حول أفكارى) ، وقد ترجمت هذه الكتب الى لغات حية كثيرة ٠ كما ظهر فى المسرح المجرى كتاب للناقد المجرى مولنار جال بيتر عام ١٩٧٢ م M. G. Peter بعنوان (المعمل المسرحى فى التدريبات التوجيهية) ، يضم معامل ثلاثة من كبار مخرجى المسرح فى المجر ، هم مايور توماش ، مارتون أندرا ، فاركونى زولتان M. Tamas, M. Endre, V. Zoltan ثم كتب المخرج المجرى المعاصر كازيمير كاروى K. Karoly عام ١٩٧٥ م كتابه (المعمل المسرحى) ، كما كتب الممثل المعاصر جابور ميكلوش G. Miklos معمله الفنى فى تحليل الخطوات الفنية لأدوار كلاسيكية وعصرية قدمها على خشبة المسرح ٠

وضمن سلسلة (المعمل المسرحى) يكتب المؤرخ المسرحى مجر بالينت M. Balint كتابا بعنوان (تاريخ المسرح الفكاهى) يتناول فيه التجارب المعمارية والدرامات وأنواعها ٠ كما يكتب كازيمير كاروى كتابه الثانى فى المعمل المسرحى يتناول فيه المسرح الدائرى الذى أنشأه صيفا على غرار مسرح (الأرينا ARENA) يشرح فيه خطواته وأفكاره فى اخراجه لأعظم الكلاسيكيات فى المسرح ، ومن بينها (ريتشارد الثانى ، أوديب ، الكوميديا الآلهية ، المسرحية اليابانية ، ألف ليلة وليلة ٠٠ وغيرها) ٠

هذه المعامل المسرحية المختلفة تبدأ حلقة البحث الفنى من جديد ٠ قد يكون من المألوف فى عالم المسرح التقليدى اعتبار المخرج منتهيا من

عمله الفنى بعد اخراجه للمسرحية · ولكن الدراسات الحديثة قد أثبتت أن (العمل الفنى) لا يكتمل ، الا اذا أفصح عن مراحل تكوينه ، وشرح عــلاقاته ، والكشف عن تفســيراته ، وازاحة الســتار عن محتوياته ومكنوناته ·

لكل ما تقدم ، لم أهدأ بالا ، وقد قطعت على الطريق هذه التجارب الفنية التى بين يديك ، لأننى وجدت نفسى مكبلا بعقد ذهبى أســميه (الحقيقة الفنية) · ورغبة فى الانطـلاق نحـو تحقيق المنهج العلمى الحديث · ولما وجدته فى هذه التجارب من مادة خصبة قد تساعد على القاء الضوء على حقيقة وجوهر المسرح فى الستينيات ــ تلك الفترة الغالية فى تاريخ المسرح المصرى ــ رأيت أن أخـــرج بكل هذه الحقائق الى قراء الثقافة المسرحية · (ان الفشــل هو بداية النجاح) ·· ولعل من حق المسرح العربى أن يعرف شيئا عن مسرح مصر فى فترة ازدهاره ، وأن نصب الضوء على ما يعشش فيه الظلام ، وأن نعلن مشكلات ذلك المسرح والتى أعاقت من تقدمه ــ رغم ازدهاره ــ على تلك المشكلات بعـد التعرف عليها ، تكون عونا لمسارح عربية تنتشر فى أرجاء الوطن العربى ، حتى تتفاداها ، لتنظم ولتسن لمسارحها قوانين وقواعد تحمى مسيرتها الجادة باذن الله ، وهو الأمر الذى يحدد لكل عامل مسرحى من مؤلف الى درامى الى مخرج الى ممثل الى رسام مناظر وديكور الى عامل التقنية ، فكرة ومبدأ (الالتزام) فى المهنة المسرحية ·

ان الدراسة النظرية التى قطعناها فى أوروبا فى العلوم المسرحية تقيم بأصولها وأساساتها أول الطريق · وان التجارب العمليـــة التى مارسناها فى الوطن الأم لتكشف عن بعض الفروقات التى لا مناص من الكشف عنها ، وتحليلها ، ثم الخروج بنتائج نافعة منها ·

وفى تأليفى ل (العمــل المسرحى) ، حاولت فى الجانب العملى نقل التجربة الفنية بكل دقائقها ، ومن خلال تعرفى عليها كمخـــرج مسرحى ، يعاصر المترجم والمؤلف وراسم المناظر ومصمم الديكور ومنفذه وعامل الاكسسوار ومنفذ الاضاءة ومدير الحركة على خشبة المسرح ، وغـيرهم من زملاء مساعدين ومعاونين ومنفذين · ثم حاولت أن أربط بين ما تعلمته من علوم نظرية وبين ما هو قائم فعلا · ثم ·· وجدت فى نفسى الجرأة بعد ذلك على تسجيل ما يحدث ·· خلف الستار ·

قد يتضمن هذا التسجيل أحيانا أخطاء كبيرة فى المسرح المصرى ، وقد يفصح عن أخطاء هينة كذلك · وما الهدف من تسجيل هذه وتلك

الا محاولة اصلاح الخطأ ، وهدم بعض العيوب أو المآخذ التى تعيق حقا تطور المسرح المصرى ·

ان المعمل المسرحى لايقدم تجربة شخصية لى ، بقدر ما يفسح المجال لصور متلاحقة ، حقيقية وواقعية ، حدثت بالفعل داخل المسرح وبين جدرانه خلف الكواليس · وان العمل الفنى كوحدة قائمة يفرض على المشتغلين به والمتعاملين معه أن تجمعهم (وحدة فنية) ، يظهر من خلالها نفس العرض المسرحى حقيقة · عندنا مؤلفون ناجحون ، ومخرجون نابهون ، وممثلون أكفاء ، وعمال مهرة ، ومسرحيات تتجلى فيها عظمة الابداع والفكر والابتكار ·· لكن ·· قل أن نعثر على (الوحدة الفنية) التى ترتفع بالعرض المسرحى الى عالم الابداع المحقق · وانني لأعزى ذلك الى المشكلات الداخلية والمعوقات الادارية الروتينية التى عادة ما تحدث خلف الستار ·

وافتراض مقارنة بين ما يحدث فى المسرح الأوروبى وبين ما يجرى خلف كواليس المسرح المصرى ، يضع النقاط على الحروف ، ويحرض كل المسرحيين العرب على النهوض بمسرحهم أيا كان مكانه وموقعه ، للحاق بالمسرح الناجح المعاصر ، بعيدا عن المشكلات ، وقريبا من الأخلاقيات الفنية العالية التى طالما أشار اليها الدرامى الألمانى فردريك شيللر فى مسرحه ·· الله ولى التوفيق ·

***

شكر وتقدير

اشكر واسجل تقديرى للراحل الكبير أستاذى المرحوم يحيى حقى ، الذى تفضل على بملاحظاته القيمة التى ابداها عند قراءة المخطوطة الأولى لهذا الكتاب · فقد أشار ـ رحمه الله ـ بإضافة تعريف بفلسفة الحركة المسرحية والاضاءة ومبرراتها فى كل مسرحية · الأمر الذى اخذت به على الفور · وهو ما أعطى لهذا الجهد المتواضع قيمة جديدة · فلروحه الطاهرة كل الثواب من الله عز وجل ·

كلمـــة وفاء

فى الثامن من أغسطس ١٩٩٣ م حضرت فى مسرح الطليعة عرض مسرحية (الأولاد الطيبون ـ توم ستوبارد ـ سمير العصفورى) ٠ فعلمت أن عاملين من اخوتى عمال النجارة (الميكانيست) صادق مطـــاوع ، شعبان امام ، وثالث هو عامل الاضاءة قطب ابراهيم قد وافتهم المنية ٠

ولما كان لهم الفضل التقنى الأكبر فى عروض مسرح الجيب التى ضمها هذا الكتـــاب ، فلا يسعنى الا أن أعترف بفضلهـــم ، وأطلب لهم الرحمة ٠

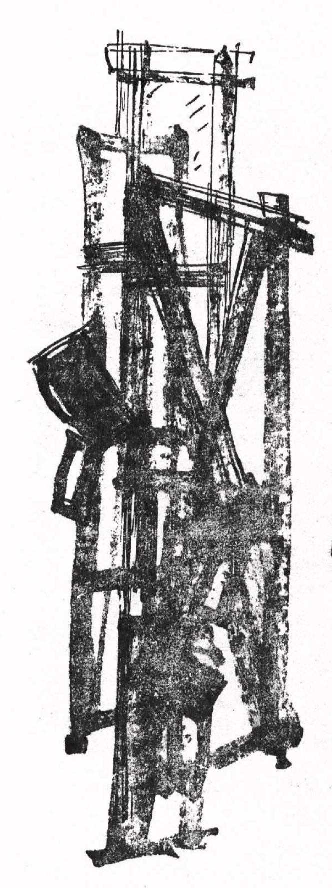
الفصل الأول

تجارب تمت



نادية رشاد ، منير التونى ، سهير المرشدى ، كوثر كامل ، المخرج ومساعده





وزارة الثقافة والإرشاد القومى
المؤسسة المصرية العامة لفنون المسرح والموسيقى
مسرح الجيب

انطون تشيكوف

(١٨٦٠ - ١٩٠٤)

على مسرح الجمهورية - ابريل سنة ١٩٦٣

١ ـ دراسـات أنطـون تشيكوف

(أنطـون تشيكوف)

★★ ملخص لمسرحيات تشيكوف الأربع ٠٠

★ طائر البحر ٠٠

اعتادت ايرينا الممثلة الشـهيرة أن تقضى الصيف فى بيت الأسرة الريفى ٠٠ أسرة سورين ٠ وولدها تربليوف يحس برغبتـه فى كتابة فنية لاحدى المسرحيـات التى يمثلها مع حبيبته نينـا التى ترغب فى أن تصـبح ممثلة مشهورة ٠ لكن الأم تستهتر بمحـاولات ولدها الفنيـة ككاتب مما يدفعه الى محاولة الانتحار ٠ لكن المحاولة تفشـل ٠ وتساير الفتاة نينا الكاتب الشهير تريجورين فتحمل منه ، ثم يتركها بعد أن لحق بها العار فتعود الى حياة المسرح بينما تربليوف يقتل نفسه فى نهـاية المسرحيـة ٠

★ الخال فانيـا ٠٠

فوينتسكى (الخال فانيـا) الريفى يعمل فى أرض الأسـتاذ سيربرياكوف الأديب الذى لايكتب الا التفاهات ، تساعده أخته الصغيرة سونيا فى رعاية أرض الأستاذ وجمع محصولاته ٠ وينزل الأستاذ وزوجته الجميلة ايلينا الى الريف ، ويحب فانيا زوجة الأستاذ ٠٠ لكنه يكتم حبه بين جنبيه ٠ ودكتور أستروف صـديق العائلة المتردد على ضيعتهم بالريف يقع فى غرام ايلينا زوجة الأستاذ ٠٠ وترى معه حب مكتـوم هو حب سونيا لأستروف ٠٠ ولكن دون جدوى ٠ ويحاول فانيا الانتحار للتخلص من الحـياة لكنه يفشل ٠٠ ويعود الأستاذ وزوجته الى المدينة ويظل الحال كما هو عبودية لفانيا وأخته سونيـا فى خدمة الأرض ٠٠ الى الأبـد ٠

★ **الشقيقات الثلاث ..**

الشقيقات الثلاث أولجا وماشا وايرينا يعشن في الريف . وتقدم فرقة عسكرية من بينها الضابط فرشنين صديق الأسرة ليقع في غـرام الوسطى ماشا المتزوجـة من أحد المعلمين التافهين ، ويعيش مع الأسرة أخوهم اندريه عديم الشخصية الذى سيطرت عليه زوجته ناتاشا . وتكافح الشقيقات الثلاث كل بطريقتها الخاصة ، ويحب أحد الضباط ايرينـا الصغرى لكنه لا يقدر لهذا الحب الاستمرار ، وترحل الفرقة العسكرية لتبقى الشقيقات الثـلاث تنتظرن الخلاص من الريف .. الى المدينـة موسـكو .

★ **بسـتان الكرز ..**

مدام رانفسكايا صاحبة بستان الكرز تبحث عن سعادتها في الحب.. تسافر الى باريس ثم تعود لتتابع العيش مع أخيها جاييف ، ويسهر على خدمتهما مع آنيا ابنة مدام رانفسكايا العجوز فرس ، يحـاول لوباخن التاجر أن يشترى الضيعة ويرسو عليه المزاد . ويتحول بستان الكرز الى فيلات للسكنى في المستقبل . وتنهدم أسطورة بسـتان الكرز ، وترحل الأسرة جميعها تاركة أثرا اقطاعيا بائدا .

★★ **الى الوطن الأم ..**

وصلت الى أرض الوطن بعد غياب دام أكثر من أربع سـنوات فى ١٢ سبتمبر ١٩٦٢ ، وتصفحت فى الصباح شواطىء الاسـكندرية من بعيد بعد أن وصلت الباخرة (اسبيريا) التى أقلتنى من جنوا تتهادى أربعة أيام متتالية ، ورغم أننا كنا في سبتمبر الا أن عواصف وريحـا عاتية هبت علينا فى الطريق فلزم كل المسافرين حجراتهم (وكمراتهم) .. الا من نفر جرىء لم يؤثر فيه دوار البحر كنت أنا من بينهم ، ورغم أن أغلب سفرياتى كانت بالطائرة ، الا أننى كنت أجلس في الصالون الكبير وفى يدى كتاب لعملاق الأدب المسرحى شيكسبير كنت لم أنته منه خـلال دراساتى وكان قد ظهـر بتفسـير جـديد أخـيرا عن أعمال الشاعر الكبير .

وأخذت أتطلع من بعيد الى بقايا الصيف ومرت الاجراءات الجمركية ، وعدت بالقطار الى القاهرة . وأحسست وأنا أدخل العاصـمة بأنوارها الكبيرة واعلاناتها عن دور المسارح ودور السينما أننى ولدت من جديد

وأننى أستنشق عبير الفن • وحزنت على أن الاسكندرية العظيمة صاحبة الأمجاد الفنية القديمة تعانى أزمة فى مسارحها وعروضها المسرحيـة • وجلست فى بيتى قرابة الشهر أرتب فى الكتب وأراجع المكتبة المسرحية التى أحضرتها معى من الخارج ومن كل بقاع العالم الفنى •

وقابلنى مئات من الأصدقاء ، وكنت أتلمس دعوة الى المسرح من أحدهم ، ولكن عقب كل زيارة كان يخيب ظنى • وأحسست بقلق وشوق يصل بى الى حد الشغف للتعرف على الحيـاة الفنيـة ، وكانت فرق التليفزيون المسرحية قد بدأت حياتها الفنية قبل ذلك بعام على ما أظن ، ووجدتنى يوما أخرج من عزلتى ، وأسير وأقف أمام شباك تذاكر احدى دور المسرح وأحصل على تذكرة فى الصفوف الأولى • وحمـدت اللـه أننى لم أعرف أحدا من الممثلين فقد كان جيلا جديدا لم أعرفه قبل سفرى، بل لم أسمع عنه تقريبا ولم أزامله أيام كنت عضوا بفرقة المسرح الحر • وشهدت المسرحيـة وانصرفت فى المسـاء الى بيتى •• وانتظرت •• وانتظرت •

★★ يوم سـعيد ••

وفى أحد الأيام جاءنى الصديق المرحوم الكاتب عبد المعطى حجازى يبحث عنى فى لهفة قادما الى بيتى ، وكنت قد نفضت يدى من احـدى الكتب فى المساء وأستعد للنوم •• كانت الساعة وقتها تقترب من التاسعة مساء •• وحدثنى عبد المعطى حجازى فى لهفة وأمل ، وقد تذكرت فى حديثه أيامه العذبة التى قضيناها معـا كمفتشين ورقباء فى مصلحة الفنون تحت رئاسة أستاذنا الأديب يحيى حقى مع الزملاء سعد أردش وكمال يس وعبد المنعم حلمى ومحمـود صبحى والهـادى أبو السعود وأنور فتح الله • تذكرت بسرعة كل هذا الشريط الذى يكون فى حياتى سنتين قضيتهما فى عمل جاد بمصلحة الفنون قبل سفرى للبعثة وبعـد نقلى اليها من تفتيش المسرح المدرسى ، تذكرت كل ذلك وأنا أرى الرجل الكبير وقد جاء يلهث فى المساء ليقول لى « سعد أردش عايزك تقابله فى مسرح الجيب ضرورى » •

وكنت أعلم أن الزميل سعد أردش قد عاد من بعثته ، فقد قرأت عام ١٩٦١ ذلك فى صحفنا المصرية التى كانت تصل الينا بانتظام من خلال سفارتنا فى بودابست وأنه عين مديرا لمسرح الجيب ••

وكيف أنام وقد أحسست بسعادة كبيرة ! لم تكن السعادة فى أن

يدعونى سعد أردش ، فقد عاصرنا فترة قاسية فى تكوين المسرح الحر منذ تخرجنا فى المعهد العالى للتمثيل عام ١٩٥٢ ، ولكن السعادة الكبيرة كانت فى أن المسرح يدعونى اليه ٠٠ وأى مسرح ؟ مسرح الجيب بالذات. وكنت قد شاهدت الكثير من تجارب مسرح الجيب فى الخارج وفى عدة دول مختلفة ، وكنت أعرف عن مسرح الجيب ورسالته الكثير ٠ وفى الصباح أخذت أسترجع ذكريات الدراسة والكفاح وحياة المسرح والفرقة القومية وفرقة المسرح المصرى الحديث التى أنشأها أستاذنا زكى طليمات للدفعات التى سبقتنا وتخرجت فى أعوام ٤٧ ، ٤٩ ، ١٩٥٠ ، ثم المسرح الحر بجهاده العظيم الذى أخذ فيه خط أندريه انطوان العلامة الفرنسى ومنشىء المسرح الحر بباريس ٠

وفى المساء كنت أبحث عن ١٠ شارع قصر النيل (مقر مسرح الجيب الأول) ، وأصعد الى الدور الأول لأقابل مدير مسرح الجيب ولأتعرف على مركز من مراكز الاشعاع الثقافى الذى أنشأته دولتنا الفتية فى طريقها نحو مسرح تجريبى يعكس الاتجاهات العالمية ويجرب ويفند ، شأنه شأن المعمل ، حتى يحصل على النتائج التى توصل الى اقامة مسرح كبير ٠

وفى جلسة مع أردش دامت أكثر من ساعتين خرجت وفى يدى أول عقد فنى أوقعه للاخراج بعد عودتى من بعثتى ، وخيرت فى زمن العرض فطلبت أن أكون العرض الثالث ، وخيرت فى اخراج مسرحية أم دراسة ، ففضلت الطريق الشاق ، اذ استهوانى كثيرا أن الدراسات الفنية لم تكن قد قدمت بعد على أى من مسارحنا ٠ ولم يكن جمهور المسرح على الاطلاق قد سمع بأمثال هذه الدراسات ٠ خرجت من مسرح الجيب وفى جيبى عقد لم أهتم به قدر اهتمامى بالتجربة الكبيرة التى أتاحها لى المسرح فى سنته الأولى من ميلاده ٠ وعكفت على الدراسات فقد كان العرض هو « دراسات أنطون تشيكوف » ٠

والحقيقة أن اختيار الدراسة لتشيكوف كان له أكثر من سبب ، فلماذا تشيكوف بالذات من دون سائر أعلام المسرح العالمى ؟ وبالرجوع الى الحقبات التاريخية السابقة والى الآداب المسرحية التى ظهرت فيها ، والى تطبيق الأحداث المجاورة للمجتمع عن قرب ومقارنتها ببيئتنا ، وجدت من الصالح أن مسرح تشيكوف هو أقرب المسارح الينا ، ورغم أن أنطون تشيكوف كان قد كتب عنه عدة مقالات لشخصيته أو لمدرسته الأدبية أو اتجاهه الفنى ٠٠ الا أن كتاب المؤرخ الروسى يارميلوف كان قد ظهر فى السوق وفى المكتبة العربية بلغة عربية ٠ ولم أهتم بالكتاب فقد كنت

قد قرأته منذ السنة الأولى لدراستى للمسرح الروسى فى أكاديمية الفنون المسرحية التى كنت طالبا بها فى بودابست • كذلك سرنى أيضا بالنسبة للدراسة أن جمهورنا وفى عام ١٩٦٢ كان يعرف شيئا – ولو أنه قليل – عن كتاب المسرح الروسى وزعيم مدرستهم الفنية قسطنطين استانسلافسكى • وأكد ذلك كله من تمسكى باخراج الدراسة واعدادها نظريا ، لأن ذلك سيتيح الفرصة لى على الأقل لالقاء الضوء أكثر تعبيرا وأبعـــد عمقا على شخصية مسرح تشيكوف الجادة ، وموقفها من الحركة المسرحية العالمية فى القرن العشرين •

واستعنت بالله وبدأت فى اعداد الدراسة من المسرحيـات الأربع الكبيرة التى تكون ركنا هاما من أركان مسرح تشيكوف بصفة خاصـــة والمسرح العالمى وأحداث الحركة الأدبيـة المسرحية بصفة عامة • وكان الاختيار بمسرحيات (طائر البحر ، الخال فانيا ، الشقيقات الثلاث ، بستان الكرز) • ثم ووجهت أول ما ووجهت بمشكلة الترجمات • فلكل مسرحية أكثر من نص مترجم ، ولكل ترجمة مزاياها وعيوبها • وكان لزاما على أن أضنع على مكتبى النص باللغـــة الأجنبية لأراجع كلمة كلمة المشاهد المختارة للتمثيل من المسرحيات الأربع ••

والحقيقة أن قيمة الاختيار كانت تتركز فى ضرورة الحصول على مشاهد مسرحية معينة من المسرحيات الأربع تصور فى اختيارها مراحل درامية هامة بالنسبة لمسرح تشيكوف ، حتى يمكن الحصول على النتائج المباشرة للدراسة من خـــلال ساعات العرض •• الأمر الذى يتم عادة من خلال العروض الأربعة ، فى اثنتى عشر ساعة أو يزيد •

لذلك بدا الأمر معقدا بعض الشىء بالنســبة لمرحلة الاختيار ، غير أن التعرف على أهداف المسرحيات كل على حدة والقبض على زمام الموقف المسرحى للنص التشيكوفى فى كل قطعة من قطعه الأدبية ومن خـــلال التحليل العلمى ، هون من مشكلة اختيار المشاهد ، وســـاعد على ذلك قراءة النصوص الأربعة من جديد ، ووسط القاهرة ، مما جعل التأثير أشد وأقوى من قراءتها فى الخارج •• الأمر الذى زاد من الاحساس بقوة العمل وخطورة التجربة •

ولقـد حاولت فى الاختيار أن يمثل خطا تصاعديا ومراحل متعددة من مراحل حيـاة الكاتب أنطون تشيكوف • فبالاشـــارة السريعة لما جاء فى الدراسة من شرح خاص بالمرحلة الأولى فى حيـــاته التى بدأها عام ١٨٨٥ م حينما كان يكتب القصص النقدية نقدا كاريكاتيريا تحت اسم

مستعار هو (أنتوشا) حتى وصول الخطاب الهام في حيـاته ، هذا الخطاب الذي أرسله له صديقـه ديمتري فاسيلافيتش جريجوريفتش حينما صارحه بموهبته الخارقة على حد قول ديمتري ، وتوسله اليه أن يمسك عن كتابة القصـة ويتجه الى الدراما الخـلاقة ليتحمل المسئولية الفنية كاملة كمؤرخ مسرحي لعصره · وبالاشـارة الى المراحل التي تمر بها المسرحيات الأربع والسنوات التي كتبت فيها بترتيبها التـالي طائر البحر (١٨٩٦) والخال فانيـا (١٨٩٧) والشقيقات الثلاث (١٩٠١) وبستان الكرز (١٩٠٣) استطاع تيـار تشيكوف الأدبي أن يثبت أنه مرتبط في كتاباته بواقعيـة كتاب روسيين من أمثـال ليو تولستوي وتورجنيف ·

وجاء اختيار المسرحية الأولى في العرض « طائر البحـر » على أنها محاولات للعيش وأنهـا تعرض أقدارا بلا أهداف · ذلك لأنها — أي المسرحية — أرادت أن تثبت في كل لحظة من لحظاتهـا ، أن الرغبـة والعقيدة لازمتان للعمل الفني بل للكيان الانسان · وطائر البحر التي بدأها تشيكوف عام ١٨٩٥ وانتهى منها بعد عام ، أي في عام ١٨٩٦ قد سقطت سقوطا ذريعا حينما مثلت لأول مرة على مسرح الكسندرنيسكي ، وبعد عدة سنوات يعيد مسرح الفن بموسـكو تمثيلهـا فتنجح النجاح الباهر · وتكاد تكون طائر البحر هي المسرحية الوحيـدة ضمن أعمال تشيكوف الطويلة المخصصة لمشاكل الفنان والفنانين · فهي تبحث في حقيقة الموهبة الأصلية للفن وسعادة الانسان عن طريق هذه الحقيقة · والحب يربط بين شخصيات المسرحية جميعها ، ويكاد الجميع يكونون شبكة تفيض رقة وألحانا وأنغاما من واقع مأساة الحب · والشخصيات تعيش كما اعتادت أن تعيش وتقضي حياتها المملة كما اعتادت أن تقضي ·· صامتة ·· الى الأبد ·

وكانت ترجمة حنا مرقص ، وهي الترجمـة التي تولت سلسلة ال ١٠٠٠ كتاب بوزارة التربية والتعليم التي تصدر باشراف ادارة الثقافة العامة خير الترجمات بالنسبة لمسرحية طائر لبحر · ورغم أنه كانت هناك ترجمة أخرى للخال فانيا الا أنني فضلت أن أمثل ترجمـة للخال فانيا صدرت عن دار الطبع والنشر باللغات الأجنبية بموسكو لما فيها من روح الأسى المبعثرة خلال الكلمات والحروف ، ولأنها أعطت أيضا طابعا عاما باليأس والشـقاء الذي هو أحـد أحاسيس الشخصية الرئيسـية في مسرحية الخال فانيا ·

كان المشهد المختار في طائر البحر يصور الصراع بين الشخصيات الرئيسية ·· بين نينا وتربليوف من ناحية وبينها وبين تريجورين من

ناحية أخرى .. كلاهما يمثل خطا خاصا ولكل منهما فلسفة خاصة تتأثر هي بها.وكان ختام الفصل الثاني هو نفس ختام المشهد الطويل المختار للدراسة . ولذلك استطعت أن أحصـــل على التأثير المطلوب وضربت عصفورين بحجر واحد .فكان نهاية الفصل بتمهيداته الدرامية وتدرجه الأصلي عند تشيكوف هو أيضا نهاية للمشهد المختار للدراسة .

ثم اتجهت الى الشطر الثاني من الدراسة وقدمت بمقدمة قصـيرة كنت أقرأها بنفسي كل ليلة لأتابع عجلة العرض بمسرحية الخال فانيا .. والمسرحية كما قال عنهـا الكاتب الروسي الواقعي مكسيم جوركي « انها تعتبر شاكوشا يدق على عقول المستضعفين » . ولا مجال هنـــا لاعادة التلخيص فقد عرض المسرح القومي المسرحية باخراج مخـــرج روسي استدعاه المسرح وساعده في اخراجها المخرج كمال يس ونجحت نجاحا باهرا . وأغلب قراء الثقافة المسرحيـة قد شهدوا بالطبع المسرحيـــة أو قرأوا ما كتب عنها من نقد وتحليل وتلخيص .

المهم أن التماسك الدرامي للمسرحية لم يعطني الفرصـة لاختيار مشهد أو أكثر ، ووجدتني أقرر تقـــديم الفصــــل الثالث بأكمله . وحدث ما توقعته ، فقد كان لقصر المشاهد خطورتها ، اذ ما يكاد يعيش المشاهد في روح تشيكوف حتى ينتهي المشهد المختار . لذلك لم يكن من المستغرب أن يقطع التمثيل تصفيق حاد يتخلل مشاهد الفصل الثالث ، بل كان الممثلون يعرفون في كل ليلة الأماكن التي ينفعل بها الجمهور ويعملون حسابا لأدائهم التمثيلي انتظارا للتصفيق . حتى أن تصفيقا حادا كان يحدث في كل ليلة قبل انزال الستار بدقيقة أو دقيقتين وكان من شأنه الاضعاف من القفلة العـامة للفصل نفســه .. نهاية الفصـل الثالث .

ولا أنكر أنني قد خرجت خروجا بسيطا عن نص الترجمـة التي استعملتها لايراد كلمات مسرحية يسهل على الأذن سماعها رغم قراءتي لأكثر من ترجمة .. الا أنني وجدت أن الترجمة التي استعملتها أقرب الى الجو الروسي العام ، اللهم الا من بعض الألفاظ التي عرجت عليها بعد أن راجعتها على الانجليزية والمجرية . ومن أمثال ذلك لفظ أستروف حين يقول «.آه يا نمستي الجميلة الدموية » فحولتها الى « ياوحشي الجميل الناعم ».، « منذ شهر لا أصنع شيئا أبدا وكم يلذ لك أن أهمـل عملي وأطاردك مستهاما في كل مكان يلذ ذلك جدا جدا فحولتها الى « منذ شهر لا أصنع شيئا ، لقد تركت عملي وكل شيء ، لا أفعل شيئا الا ان أطاردك في كل مكان وفي رغبة ملحة » ، « أنت تعلمين ذلك يقينا من غير هذا

التحقيق » فحولتها الى « أنت تعلمين ذلك جيـدا دون حـاجة الى هذا التحقيق » ، ما أجملك وأشد جاذبيتك ، فحولتها الى « كم أنت رائعة ساحرة » ، « أنت ترين جيدا أن هذا صائر يجب علينا قطعا أن نلتقى » فحولتها الى « أنت ترين جيدا ألا مفر من ذلك ، لابد ان نلتقى » .

وحينما أصل الى الجزء الثالث من عرض دراسات تشيكوف أحس أحاسيس الكاتب نفسه حين قال « الشقيقات الثلاث كانت عمـــلا قاسيا » . فى يناير ١٩٠١ قدم مسرح الفن بموسكو هذه المسرحية التى تروى فى أسى وقلق قصة شقيقات ثلاث من الريف .

بالنسبة لاختيار الترجمة لم يكن الأمر عسيرا بعد أن وجدت ترجمة فى سلسلة تصدر باسم روائع المسرح العالمى من ترجمة الناقد الدكتور على الراعى ومقدمة للمسرحية . وكانت الترجمة بمراجعة أســـتاذ من أساتذة الأدب المسرحى هو الدكتور لويس مرقص ، وزاد من اطمئنانى اطلاعى على الترجمة وقراءتها عدة مرات فلم يخـل الأمر من تغيير عدة تعبيرات طفيفة ، وجدت أنها أخف على الأذن مما ورد فى الترجمـــة ، واخترت مشهدا من أروع مشاهد المسرحية وأعظمها ان لم يكن قمتها على الاطلاق ، وهو الذى يختتم بالفصل الثالث فى المسرحيـة . وجمع المشهد المختار الشقيقات الثلاث عنوان المسرحية العظيمة ووجه مأساتها أولجا الكبيرة وماشا الوسطى وايرينا أصغرهن ، كما جمع كوليجين المعلم زوج الوسطى التافة .. ويختتم مأساة المسرحية أندريه أخ الشقيقات حين يجسد الضياع الذى يعيشه وتعيشه الشقيقات الثلاث .

ثم تأتى الفقرة الرابعة وهى « بستان الكرز » ... المسرحية التى جمعت بين نموذج العصر القديم وأبرزت عصر الطبقات وعصر الاقطاع وذكرى العبودية واستعباد الفلاح ، والصور الواقعية لشخصية الرجـل الروسى وللشعب الروسى بعرض حقيقة بلادهم كما يقول المؤرخ الروسى يارميلوف . والمسرحية تتجلى فيها مأساة الزمن الماضى وكوميديا الحقيقة الضائعة . وتعمد تشيكوف فى المسرحيـــة أن يعرض الجانب الدرامى سائرا مع الجانب الساخر الملىء قهقهة لينسج النسيج العظيم الذى أبقى مسرحيته حتى يومنا هذا على مسارح العالم أجمع (١) .

وعثرت ضمن بحثى فى الترجمات الصادرة لمسرحيات تشيكوف عن ترجمة لمحمد طاهر الجبلاوى ومراجعة من الأستاذ ابراهيم زكى خورشيد .

---

(١) قدم مسرح الجيب المصرى مسرحية « بستان الكرز » من اخراج الراحل نجيب سرور فى الموسم المسرحى ١٩٦٥/٦٤ م .

وبعد مراجعات للترجمة على النصوص الأجنبية استطعت أن أجرى عليها بعض التعديلات الطفيفة وقررت تمثيلها • وحاولت أن يكون الاختيــار من موقف تبرز فيه قضية « بستان الكرز » (عنوان المسرحية) وشغلها الشاغل لدى جمهور المتفرجين • وفى الفصل الثالث وخلال الحفلة التى أقيمت بدار مدام رانفسكايا ، والضيوف يدورون راقصــين فى قاعة الاستقبال الكبيرة فى حلقات واسعة كان التوتر يســود نفس بطـلة المسرحية عن مصير بستانها •• بستان الكرز • والحقيقة أن المنولوجات التى تتسم بها شخصية مدام رانفسكايا فى هذا الفصل تعتبر من الأهمية بمكان بالنسبة للشخصية والمسرحية معا •

★★ التنفيذ الفنى •••

وبدأت علاقتى مع مسرح الجيب المصرى • وأصبحت كل حيــاتى بين بيتى الصغير سكنى وبيتى الكبير مسرح الجيب • وكنت أتردد على دار المسرح كثيرا حتى تمت عملية طبع المشاهد المختــارة ، وفى نفس الوقت كنت أعكف فى منزلى على اعداد الدراسة التى ستتخلل العـرض المسرحى • ولقد فكرت كثيرا فى اقامة الدراسة على شــكل يأخذ تشكيلا وصورة للعرض المسرحى ، كما فكرت أن أظهــر شخصية تشيكوف نفسه على خشبة المسرح •• الا أننى كنت متفائلا أكثر من اللازم فاخترت أسلوبا قد يكون صلدا بعض الشىء وآثرت أن أظهر لتقديم فقرات فى شكل قراءة عن كل مسرحية قبل عرضها ، فى الوقت الذى كان يجرى فيه خلف الستار الاستعداد للمسرحية التالية أو للمشهد التالى •

وكنت قد وصلت الى القاهرة كالغريب لا أعرف شيئا عن العاملين فى مجال الحقل المسرحى أو العائدين من دراساتهم فى الخارج ، سواء من الفنانين التشكيليين على اختلاف أنواعهم نحاتين أو رسامى ديكور ، واستعنت فى التعرف على كل منهم بالزميل سعد أردش الذى وصل من ايطاليا قبلى بما يزيد على العــام ، وكانت أمامنا مشاكل فنيــة تقف على مستوى الجد تماما كمشاكل الاخراج والاضاءة والحركة المسرحيـــة ، وأعنى بها مشاكل الديكور والموسيقى • واقترح على أردش مهندســة ديكور هى السيدة لطيفة صالح ، وكانت هى الأخرى قد انهت بعثتها فى ايطاليا والفنان سليمان جميل للاعداد الموسيقى • وقابلت الفنانين فى اجتماع عقد بمسرح الجيب ، وتوالت الجلسات • وقد رأيت أن تكون وجهة نظر الديكور غير واقعية برغم أننى أعرف بل وســجلت ذلك فى البرنامج الذى يوزع على الجمهور من أن تشيكوف كان واقعيـــا فقلت

« اليوم والمسرح المصرى يدخل مرحلة جديدة من مراحل تطوره ، مرحلة مليئة بالأعمال والآمال ، يتقدم مسرح الجيب كمعمل للتجريب بتجربة جديدة لأعضائه محاولا الكشف عن بعض المدارس المسرحية والاتجاهات الأدبية والثقافية المختلفة التى لم يتعرف عليها جمهور المسرح العـــام ممثلة فى مسرح تشيكوف ، ولقد اخترت لبرنامج تشيكوف اطارا فنيا ملائما للمقتطفات المسرحية المعروضة فضربت بتقاليد المذاهب المسرحية وتبعيتها عرض الحائط . فرغم أن تشيكوف كان واقعيا الا أننى لم أتقيد بهذا المذهب فى طريقة اخراجى ، وكان كل همى خاصة ونحن نعرض دراسة ومشاهد ـ شأن كل حديث اليوم فى مسارح أوروبا ـ أن أكون لوحة فنية مليئة بأحاسيس شخوص تشيكوف ، لوحة جميلة حية تعمل على توليد التأثير المطلوب فى اطار حديث جديد ، وبهذا تخليت عن تاريخية الملابس وقواعد فن تخطيط الوجه ، فلم أستعمل منهـــا الا اليســـير حسب ما تقتضيه الصورة العامة ، كما أننى قد تجاوزت أحيانا عن المكان المسرحى ، وأطلقت للفنون التشكيلية خيالها لتصوره وتبرزه من واقع الحادثة نفسها .. فقط كنت منصرفا الى المحافظة على تراث تشـــيكوف الانسانى وأبعاده العميقة مراعيا اللواعج الانسانية الداخلية والفلسفات الاقتصـادية والاجتمـاعية وبطء الرتم والحركة الايقـاعية للحوار وفترات الصمت » .

وتوالت الاجتماعات وجلسات التدريب ، وكان الاختيار للممثلين أمر يزيد من المشاكل .. ذلك لأن عرض دراسات تشيكوف هذا كان العرض الثالث لمسرح الجيب فى سنته الأولى ، وكان هو العرض الأخير أيضا بالنسبة للموسم المسرحى ١٩٦٣/٦٢ فلم يقدم وقتها المسرح لظروف حلت به غـير هذه العروض الثلاثة ، هذه الظـروف هى احتراق المبنى الأول مسرح الجيب وبعد عرض لمسرحية « الكراسى » فى احدى الليالى وبعد الانتهاء مباشرة من العرض . وكنت هناك وقتهـــا أجـرى بعض التدريبات بعد أن تم اختيار الممثلين لبرنامج الدراسات ، وأعفى القارىء الكريم من سرد معلوماتى عن هذه الليلة .. فلم أدر الا وجمع من الزملاء يهدئوننى وكنت أبكى كالمجنون وسط شارع قصر النيل وكان على بعد خطوات منى ينـوح فى عصبية أو شـــبه ذلك ســـــعد أردش مدير مسرح الجيب .

ولاحظت فى أغلب جلسات التدريب التى أقمناها بعـــد ذلك فى طرقات مقصورات مسرح الجمهورية ـ نتيجة استقرار الأمر على عرض الدراسة بمسرح الجمهورية نظرا لدمار دار مسرح الجيب الأولى ـ لاحظت أن الفنان سليمان جميل معد الموسيقى يحضر التدريبـات قبل الممثلين

وينفعل بها ويتجاوب ويناقش كأنه أحد الممثلين المشتركين في العرض ، وسرني ذلك كثيرا ، وعدت بذهني الى الوراء بضع سنوات وتذكرت واضع موسيقى مسرحية « هملت » في المجـر حين قضى سـنة كاملة يبحث عما يكتبه في المكتبات الموسيقية وصالات الاستماع ، وتذكرت مسرح بورج بالنمسا ومشاهداتي هناك واللوحات التي أعلن عنها المسرح بشأن التأليف الموسيقى للمسرح ، والطرق التي يزاولها المتعاونون الموسيقيون مع عروضه بمدينة فينا • وجاءت النتيجة على خير ما تكون ، واستطاع سليمان جميل بفنه أن يزودنا بالكثير المرتقب منه والمستند الى أسس علمية موسيقية تساعد على ابراز الاطار العام لعمل تشيكوف ، طالما أننا قد استغنينا عن الملابس لفقرها بعد الجولات الطويلة التي قضيتها بمخازن دار الأوبرا العتيقة • وآثرنا استعمال الأبيض والأسود كلونين متضادين في ملابس النساء والرجال •

اذ أنني قبل العرض بعدة أيام وبعد أن فقـدت الأمل في ملابس تشير الى العصر ، قررت أن أستعمل اللونين الأبيض والأسود • الأول يشير الى المستقبلية التي ينتظرها عالم المجتمع وعالم المسرح من مسرح تشيكوف ، والأسود يعيد ذكرى الأيام السوداء التي تعيشها القيصرية الروسية والشعب الروسي المظلوم ، هذه الأخطار السوداء التي حركت نفرا كبيرا من كتاب روسيا على الكتابة ضـدها ، فخرجت « المفتش » لجوجول تصور الرعب وتلقى أضواء على نفسـيات الشعب وخوفه من المسئولين ، وجاء تشيكوف ومن بعده المحرض الثوري مكسيم جوركي • واخترت الفراك الأسود للرجال وفساتين بيضاء طويلة بالأكمام للنساء ، وأثرت هذه الملابس البسيطة التأثير اللازم ، وهربت من مشكلة محتمة كانت تعترض العرض المسرحي في مظهره •• ذلك لأن مسرحنا لم يكن قد وصل الى المرحلة التي تعد له فيها ما تتطلبه كل مسرحية من ملابس واكسسوار وديكور •• حتى ولو كان في مسرح الجيب •

وجاء الديكور على شكل يقارب التجريد ، وتعرضـت بعض أقلام النقد لصورة الديكور التي جاء عليها وكنت أتوقع ذلك مقدما ، والا لما نصصت على ذلك في كلمتي بالبرنامج الموزع • وكان هذا أمر لابد منه حتى يمكن ضمان الاسترسـال في العرض المسرحي • فقسمت خشبة المسرح الى أربعة أقسام يشير كل قسـم منها الى مسرحية من المسرحيـات الأربع المعروضة •• تحد الأقسام الأربعة بانوراما واحدة • وحددت لكل قسم اضاءة خاصة • وكان لضعف الامكانيات الاضائية والصـوتية التي يحويها دار مسرح الجمهورية شأن في الضعف العام الذي جـاءت عليه الاضاءة المسرحية بالنسبة للرؤيا •• فالقوة الاضائيـة مثلا في مشهد

للخال فانيا تتطلب ١٢٫٠٠٠ وات اضطررت لاستعمال ٧٫٠٠٠ وات ٠٠ الأمر الذى قلل من الاضاءة وكادت الرؤيا تتعذر فى بعض الأماكن على مستوى الخشبة المسرحية ٠

المهم أن ظاهرة غريبة قابلتنى بالسخرية والضحك ٠٠ عندما طلبت من المسئولين بمسرح الجيب ١٥ زوجا من الأحذية الكاوتش ليلبسها عمال مسرح الجمهورية حتى يمكن لهم تغيير الديكورات المطلوبة من مسرحية الى أخرى أثناء قراءتى للبحث من خارج الستارة ٠٠ أى أثناء عملهم والستارة مغلقة على خشبة المسرح ٠ وصممت على الطلب فقد كنت أعلم أن عمال المسرح عندنا لم تصل بهم الدرجة الى المحافظة على العرض بالشكل الذى يرغبه المخرج ٠٠ فضلا عن أن عملهم يكون وقت القاء الدراسة ٠٠ واضطر الجميع للبس الأحذية الكاوتش (بين السخرية والضحك) للتدريب على تغيير المنظر ، حتى جاءت البروفة العامة للعرض ٠

وكان الحماس وسهر الليالى فى اختصار الدراسة بعد أن وجدتها طويلة على المتفرج ٠٠ ولم يكن باستطاعتى بعد هذا الجهد الطويل أن أجد صوتى ، وكدت اقرأ الدراسة من صالة الجمهور وصوتى يختنق ٠ وفى يوم العرض ناب عنى الممثل حسن عبد الحميد أحد ممثلى المسرحية ، بالاضافة الى دوره اذ كان من السهل عليه أن يلحق بدوره بعد القراءة لأن ملابسه كانت الفراك الأسود فى البحث والتمثيل ٠

وخرجت الدراسة بعد طول عناء دام أكثر من شهرين ، وبممثلين جدد على المسرح فاشترك فى مسرح الجيب لأول مرة بالتمثيل منير التونى وعلى الغندور وسعد أردش وحسين عبد النبى وفتحية عبد الغنى وسهير رضا وهدى عيسى وحسن عبد الحميد وأحمد فتحى زكى ، ووقف على خشبة المسرح لأول مرة فريدة عبد الحميد وكانت قد تخرجت فى معهد السينما وكوثر كامل وأنور عبد العزيز وسهير المرشدى ٠

★★ الحركة المسرحية

من الطبيعى أن الحركة المسرحية فى مسرحية ما انما تجسد الكلمات التى وضعها المؤلف فى كل مشهد معين ، والتفكير فى هذه الحركة لا يأتى فجأة ، بل يصل المخرج اليه بعد مرور فترات من الزمن ٠

فعند القراءة الأولى للمسرحية قد يلحظ المخرج شيئا يعينه على استنباط الحركة أو أثناء التدريبات على الأداء التمثيلى ، وهى مرحلة

تابعة ولاحقة لمرحلة القراءة الأولى ، يحاول المخرج أن يربط بذهنه ما قد يتولد لديه من أفكار بالنسبة للتمثيل أو بالنسبة للحركة .

ثم تتبع المرحلة الثالثة ، وهى التى يصفو فيها المخرج الى نفسه ، ويحاول فيها أن يستلهم من فكره ومن دراسته للمسرحية ، ومن خبراته فى العمل على خشبة المسرح ومن أحداث دراسته الحركة المتشابكة والحركة البسيطة والحركة الصامتة والحركة الديناميكية والحركة الراكدة والحركة الهادئة ، وغير ذلك من أنواع الحركات الكثيرة متعددة المعانى ، ليضعها فى صياغة الكلمة أو التعبير أو الجملة ، حتى يؤلف الأداء والحركة تناسقا وتكوينا جميلا ، حيث يظهران معا فى وحدة فنية جمالية ودفعة واحدة أمام مشاهد العرض المسرحى .

الحركة قد تصحب الكلام أو الحوار المسرحى أحيانا ، وقد تسبقه ، وقد تتأخر عنه وقد تأتى لاحقة له ، وقد تخطر بعد فترة زمنية محددة بانضباط شديد ، وقد تنفصل عن الحوار المسرحى لفترة طويلة أيضا . وكل هذه الموازين الحساسة تكون محل دراسة المخرج الحديث عند توليه مهمة الحركة المسرحية .

فاذا ما تحدثت عن الحركة المسرحية فى (طائر البحر) ، التزمت بأن تكون حركة شخصية نينا الفتاة الشاعرية ، حركة رقيقة ليس فيها من العنف أو من مظاهره شىء البتة ، حتى تنساب نينا على المسرح خفافا كما الطائر نفسه . وبالتالى فقد كانت الحركة المسرحية شبه دائرية ، تماما كما يحلق طائر البحر فى تشكيلات دائرية أو قريبة من ذلك ، تظل نينا على هذا التشكيل الحركى حتى يصل تربليوف ليقابلها . فاذا بالحب يصنع أعاجيبه . واذا بها تخرج رويدا رويدا من حركتها لتسرع فيها بعض الشىء ، ولتكون مستقيمة فيها مواجهة لتربليوف . أما تربليوف ، فانه يصل الى المسرح حاملا طائر البحر متهاديا فى مشيته بطيئا فى حركته ، وكأنه يحمل نينا نفسها رمز الطائر عند تشيكوف .

وينضم الى مشهدهما بعد ذلك الكاتب الكبير تريجورين بحركته الذئبية المتصنعة . يظهر فى حركة متعرجة . ان اللحظات التى كان يوجه فيها حواره الى نينا كانت حركة ثابتة تماما ، لأن كلماته تصيب نينا بالكثير . كلماته تجعلها تذهب وتجىء وتدور هنا وهناك على المسرح ، لكن ، دون أن تتخلى عن شاعريتها فى الحركة التى تلائم شخصيتها المسرحية .

● فاذا ما وصلت المسرحية الثانية في العرض (الخال فانيا) ، وجدت أن الموقف المسرحي يحتم على بأن تكون الحركة في بداية المشهد غير كثيرة بل مقتضبة الى حد بعيد • وكان من الضرورى أن ترد الحركة في حذر • اذ كان الموقف يمثل الاجتماع أو الاستعداد للاجتماع الذى حدده الأستاذ سيربرياكوف ، وكان على الحركة أن تبرز – على المستويين الواقعى والتفصيلى – الحالات النفسية العديدة لكل المجتمعين أو القادمين للاجتمـاع كل على حـدة • فاذا ما وضعنا كل تشكيلات الحـركة لكل الشخصيات فى المشهد فى جانب ، فان الاعتناء الشديد بحركة شخصية فانيا كان يجب أن توضع وحدها فى الجانب الآخـر • ذلك لأن الخال فانيا هو المغبـون فى المسرحية وهو المجنى عليه ، وهو صاحب القضية الأصلية فى الدراما •• قضية العمل دون جدوى فى أرض الأستاذ •

يصل الى المسرح الأستاذ المزهو بنفسه سـيربرياكوف فى خطى وئيدة تحتمها الحركة المسرحية ، يصل مزهوا مختالا واسـع الخطى ثابتها ، متطاوسا فى مشيته بل وفى جلسته أيضا • وحين يجلس كان الجميع شبه متجمدين ، شأنه شأن العباقرة المتخمين بالثقافة الكاذبة •

يظل طابع الحركة المسرحية على هذا المنوال ، حتى يثور فانيـا فينهض متحركا فى عصبية الى الطرف الآخر من المسرح ، كطرف يتناقض مع كل شخصيات المسرحية ومناقض كذلك لكل مناطق التمركز التى اتخذوها على خشبة المسرح • وفى نهاية الاحتدام والصراع نجد الحركة المسرحية تفرض على الخـال فانيـا أن يلف خشبة المسرح كالهـائج أو كالمجنون ، محاولا أن يقتل نفسه ليتخلص نهائيـا من الذل ومن العبودية •

فى نهاية المشهد – وهو نفس نهاية الفصل الثالث من المسرحية – كان لابد وأن تظهر (لحظة موت) فى تقنية الحركة • تعبر عن فشل فانيا فى محاولته الانتحار حيث يتوقف الهواء فى الحلق ، وحيث تصمت الطبيعة عن حركتها المعهودة ، عندها كانت المسرحية بحركتها الصامتة تعمل على انجاز هذا التعبير • ان هذا (الصمت) العمدى كان يصل الى الجماهير فى وضوح ، هذه الجماهير التى اعتدنا على أن نسمع تصفيقها يقطع هذا الموقف الحركى الصامت فعلا ، وكان ذلك يعنى عندنا مشاركة ايجابية فعالة للحركة المسرحية فى مسرحية (الخال فانيا) •

● والحركة المسرحية فى المشهد الثالث (مسرحيـة الشقيقات الثلاث) كانت حركة تنوء بالهم ، حركة بطيئة جدا وبخاصـة عند الشقيقات الثلاث أولجا وماشا وايرينا • وقد نستثنى صغراهن ايرينا

الى حد ما باعتبارها التواقة للرحيل الى موسكو · ان هذا البطء المتعمد فى حركة الشقيقات الثلاث كان يقربنا أكثر وأكثر من روح تشيكوف ومسرحه ، كما كان التردد فى الحركة معبرا عن عدم الثقة للشخصيات وعدم طمأنينتها ، وعن التردد الذى يعانى منه كل أبطال الدراما ·

ومعنى ذلك ، أن يقطع الممثلون مسافات طويلة فى حركتهم على خشبة المسرح · وكلما كانت الحركة مملة متكررة ، كلما كان تأثيرها أقوى وأشـــد ·

هذا ، بينما تشذ بصفة خاصـــة عن القاعدة السابقة للحركة شخصية المعلم كوليجين زوج الشقيقة الوسطى ماشا · وهو المعلم التافه الذى يجر (كرشه) أمامه فى حركاته الرتيبة القريبة من العبط · لكن مع ذلك كان من المسموح لشخصية كوليجين بالتحرك ـ طبقا للاتجاهات والتوقيت الذى تتحدد لها ـ الى مناطق أبعد من المرســومة لزملائه فى المسرحية ، بل وفى حركات مختلفة المظهر ، فكانت دائرية أحيــانا ، ومستقيمة أحيانا أخرى . ونصف دائرية أحيانا ثالثــة · وذلك حتى يكتشف المشاهد حقيقة وطبيعة هذه الشخصية التافهة ، وليتكون من جهة أخرى التضاد المطلوب فى الدراما ·

● فاذا ما وصلنا الى مشهد الختام فى عرض (دراســات أنطون تشيكوف) ، نتعرف على مسرحية (بستان الكرز) حيث الصراع فى الحركة ينقسم الى قسمين · قسم ملىء بالحيوية فى خلفية أرضية المسرح حيث حفلة الرقص بمن فيها وبما فيها من ألوان حركية متعددة ، وقسم راكد ملىء بالقلق والتوتر يعكس أحاسيس وانفعالات الشخصية البطلة مدام رانفسكايا ، وهى تنتظر نتيجة بيع بستان الكرز · ولو أن التناقض فى الموقفين وفى الصورتين كبيرا ، الا أن الحركة المسرحية فى الكائنين القائمين على خشبة المسرح كانت متحركة · بمعنى أن الرقص والبهجة كانا يملآن الخلفية حركة تماما ، كما كان قلق رانفسكايا يملأ مقـــدمة المسرح حركة من نوع آخر ، هى حركة داخلية لتأكيـــد القلق ، وحيث التوتر الذى أحيـــانا ما يقطع على هذه الحركة استمراريتها ليجمدها ، وليصل بها الى مرحلة التكثيف الشديد ·

تظل رانفسكايا بطلة الموقف وبطلة الامداد الحركى ، وبخاصة فى المنولوج الطويل الذى يحويه المشهد ، حيث تلف فى حركات دائـرية كالطـاحونة تفكر تارة وتنتظر عودة شقيقها جاييف تارة أخـرى · لهذا فالحركة المسرحية تفرض عليها أن تحتل الخلفية المنظرية بقدر ما تحتل

وسط ومقدمة خشبة المسرح • وهي لهذا مستعدة ان تقطع مئات الأمتار القلقة من أجل ابراز التوتر العصبي والنفسي الذي يساعد ديناميكية الحركة على الارتقاء •

★★ تنفيذ الاضاءة المسرحية

كنا نعرض المسرحيات الأربع في عرض مسرحي واحد على مسرح الجمهورية بحي عابدين بالقاهرة ، نظرا لاحتراق مبنى مسرح الجيب (شارع قصر النيل بالقاهرة) وكان ذلك معناه أن نكتل اضاءة لأربعة مشاهد مختارة من المسرحيات الأربع الكبار لأنطون تشيكوف •

وزعت الاضاءة على الجدران الأربعة (البانوهات) التي تمثل كل واحدة منها مسرحية من المسرحيات ، فاضاءة البانوه الخاص بطائر البحر الذي تصدره رسم مجسم لطائر البحر نفسه ، كانت اضاءة بيضاء ناصعة جدا : على اعتبار أن طائر البحر هو طائر النورس الأبيض الجميل ، وكانت اضاءة البانوه الخاص بالخال فانيا اضاءة صفراء غامقة تشير الى الذبول الذي يكتنف حياة فانيا ، ومركزة على وجه مجسم كأنه التمثال للخال فانيا تدلى من أمام البانوه ، ثم أضيفت الى هذه الاضاءة الصفراء الغامقة اضاءة حمراء خفيفة ، تلمس وتغطى الجزء السفلى من وجه فانيا المتمثل في التمثال المجسد لوجهه ، اشارة الى الثورة العارمة التي ستنبثق من فانيا في نهاية الفصل الثالث •

أما في الشقيقات الثلاث ، فقد كان البانوه يمثل خريطة لمدينة موسكو الوردية اللون ، واللون هنا يعلى من الصورة المتخيلة عن موسكو في أذهان بطلات المسرحية الشقيقات الثلاث ، كما يبرز محاولتهن للفرار من القرية الى المدينة موسكو •

وفي بستان الكرز ، كان اللون الأخضر البارز على البانوه ، يساعد على ابراز حياة الأرض الخضراء بكل ما فيها من عظمة وخير ، وما في تربتها من خصوبة ونماء •

هذا بالنسبة للاضاءة في الخلفية ، وهي الاضاءة التي تقع على المنظر المسرحي لاعطاء الجو النفسي ، وابراز مواقع الديكور حتى يظهر واضحا ، كانت الاضاءة العامة لكل منظر من المناظر الأربعة السابقة تتبع بطبيعة الحال الحالة النفسية العامة التي يمثلها المنظر ، وكانت الاضاءة تنخفض أحيانا للتركيز على شيء ما أو ايضاح صورة معينة ، مثلما ركزت على مدام رانفسكايا في منولوجها الطويل ، فلم تظهر على كل

خشبة المسرح الا شخصيتها ، فى حين اختفت من حولها تماما كل المهمات المسرحية الأخرى ٠

كذلك فى نهاية الفصل الثالث من الخال فانيا ، حينما أطفئت الاضاءة من المسرح الا من شعاعين ركزا على وجه فانيا فقط ووجه أخته سونيا بظلاليهما ، شعاعان من الأصفر الذابل الذى يرمز الى ذوبان روحيهما فى حياة الريف ، وشحوبهما بعد ان استهلكهما الأستاذ سيربرياكوف فى الأرض ٠

وكان من الطبيعى أن تبرز بعد ذلك وجهة نظرى كمخرج فى معالجة العرض التشيكوفى باعتبارها وجهة نظر تحمل الواقعية منهجا ، الا اذا استثنينا عدم واقعية الديكور ، نظرا لطبيعة العرض المسرحى ، وهو ما أشرت اليه فى بداية التجربة ٠

أما مواقع قراءة البحث بين المسرحيات الأربع ، فقد كان يجرى على لمبة كهربية قوتها ٢٠٠ فولت فى مكان الأوركسترا ، فى الوقت الذى كان فيه الستار مغلقا ، استعدادا لمتابعة المشاهد التالية ٠

***

ثم كانت مقالات النقد الفنى ٠ تعرض للمسرحية أكثر من أديب ، وأكثر من فنان وناقد ٠ أشاد بعضهم بالعرض المسرحى ، وهاجم البعض الآخر العرض بسبب أو بغير سبب وسجل أحد الصحفيين (حلمى هلال ـ روز اليوسف) هرب بعض النقاد من العرض فى الظلام ٠

المهم أن مسرح الجيب باتاحته لى هذه الفرصة ذات الطابع الخاص بالنسبة للعرض المسرحى قد خرج بشيئين ٠

١ ـ اتاحة المجال لمسرح الروسى أنطون تشيكوف لأن يعرض على المستوى الجماهيرى ومن أعلا خشبة مسرح الجيب ٠ لم يكن تشيكوف حتى عام ١٩٦٣ م زمن تقديم العرض ، لم يكن قد قدم على المسرح العام ، وقد اعتنت الدراسة بأعماله وآثارها على الفن المسرحى العالمى وعلى الجماهير فى مصر ٠

***

فى السنة التالية اتفقت مؤسسة المسرح على التعاقد ضمن معاهدة ثقافية بيننا وبين الاتحاد السوفييتى لاستقدام خبير فنى

ومخرج لاخراج أحد أعمال تشيكوف فى الموسم المسرحى عام ١٩٦٥/٦٤.
ولا شك أن مسرح الجيب بتقديمه هذه الدراسة الجادة قد أتاح للرأى العام وللصحافة المصرية انبثاق ميدان حدثى لمناقشة أعمال تشيكوف .

٢ ـ اتاحة الفرصة لى على ان أبدأ عملى كمخرج رسمى بالدولة بمسرح يكاد يقف على مستوى عالمى ، ويكون زاوية نظر جديدة لهـــا طبيعتها وخاصيتها ضمن الآداب العالمية ، فضلا عن تحقيقه لأمنية من أمنياتى ، وهى البدء بالغريب دائما المستعصى أبدا .

وأكدت لى هذه النقطة الثانية سيرى فى هذا التيار فكنت ـ كما سأوضح بعد ـ أهوى الجديد وأبحث عن الشـــاذ وأصطاد العنيف من المسرحيات ، وأختار الطريق الذى لم يسلكه قبلى أحد .. فى محاولات المدارس المسرحية المختلفة المذاهب متعددة الأفكار .

وقد أتاح لى هذا العرض أيضـــا أن أزاول الكتـــابة بعد غياب أربع سنوات بالخارج . فقد اســـتدعى الأمر الرد على بعض المهاجمين الذين عابوا على عـــدم اشراك بعض ممثلى الكوميـــديا فى برنامج دراسات تشيكوف . واقتضى الأمر بالطبع شرح النقاط التاريخية ومراحـــل الصعود الدرامية فى مسرح تشيكوف وتفسير الحقيقة .. التفسير الذى يضمن لدراماته أن تأخذ الشكل المعروفة به فى مسارح العالم .

وعلى كل فان نتائج تجـــربة دراســـات أنطون تشيكوف تتلخص فى الآتى :

١ ـ على الدولة أو المسئولين عن المسرح تنظيـــم جلســـات تعريف للمخرج العائد من الخارج .. تعرفه فيها بالفنانين فى مجالات الأدب من كتاب .. والمسرح من فنانين للديكور وتشكيليين للنحت والزخـــرفة ومؤلفين للموسيقى .

٢ ـ أن ييسر المسئولون لأعمال المخرج الجديد ـ خاصة فى البداية الأولى ـ كافة وسائل الانتاج من ديكور وملابس وأدوات اضاءة ومتطلبات اكسسورا ومهمات مسرحية ، حتى لايشغل وقته بالبحث عن أمثال هذه الامكانيات ، وحتى لا يصطدم بالتالى بتأخر الروتين فى هذا المجـــال ، غير الموجود فى مسارح أوروبا مما لم تتعوده نفس المخرج العائد .

٣ ـ محاولة التعريف بالقائمين على حركة النقد والأدب فى البلاد ، ويمكن لمجلة كمجلة « المسرح » فى بلدنا أو النقابة المهنية كما هو حادث بالخارج أن تتولى القيام بهذه المهمة .

٤ ــ مطلوب من المخرجين السابقين ــ معاونة للمخرج الجديد فى الحقل المسرحى ــ تقديم كل الوسائل المشروعة الصادقة له فى ظل حب حقيقى للمسرح وشرح تجاربهم السابقة بأخطائها فعلا ٠٠ حتى يمكن للجديد العائد أن يلم بالظروف العامة التى يعمل فيها السابقون له وحتى يستطيع أن يتفرغ للانتاج الفنى وتفادى العقبات والمشاكل ٠

★★ مقتطفات من آراء النقاد ٠٠

★ (روز اليوسف ــ حلمى هلالى)

لأول مرة تتحول صالة المسرح الى قاعة للمحاضرات ٠٠ والظاهرة الغريبة أن كثيرا من النقاد كانـوا يتسللون تاركين المسرح هـربا من محاضرات المخرج العائد ٠

أما الجمهور فقد تابع الدراسة بشغف وحماس ولم يترك المقاعد الا فى نهاية العرض ٠ ان الموسـيقى التصويرية التى وضعها الفنـان سليمان جميل لهذه الدراســة المسرحية تعتبر بحق على مستوى فنى كبير ٠٠ خصوصا فى بستان الكرز ٠

أما الأداء المسرحى لشخصيات تشيكوف فكان عاديا الا فى بعض المشاهد القليلة ٠

★ (الأهرام ــ وحيد النقاش ــ ١٩٦٣/٤/٢٩)

قدم مسرح الجيب فى هذا الموسم منذ انشائه تجربتين ناجحتين ويقدم هذا الأسبوع تجربته الثالثة ، وهذه التجربة تختلف شــكلا وموضوعا عن التجربتين السابقتين ٠

فاذا رجعنا الى التمثيل لاحظنـا أن معظم الممثلين كان مستواهم ضعيفا بل رديئا ، وعلى الخصوص فى المشهد الأول الذى قدم من مسرحية « طائر البحر » ، باستثناء الممثلين المعـروفين مثـل سـعد أردش وحسن عبد الحميد وعلى الغندور وأنور عبد العزيز ، فان الشخصيات

التشيكوفية لم تجد فى معظم الممثلين الباقين من يحسن تجسيدها بصورة تستوعب جميع أبعادها ٠

غير أن المخرج خلال محاضرته الطويلة التى ألقاها لم يشر بحرف واحد الى منهجه الجديد هذا فى الاخراج وكان الأفضل – فى رأيى – أن تكون هذه المحاضرة – بدلا من تجميعها للمعلومات التقليدية الموجودة فى جميع المراجع التى تتحدث عن تشيكوف وفنه – مناقشة وتوضيحا لوجهة نظر مخرج حديث يعيد عرض بعض المشاهد من مسرحيات تشيكوف بطريقة حديثة ٠

***

٢ ـ الحضيض

(مكســيم جــوركى)

**** نبلة عن المسرحية ..**

الأحداث تجرى فى المنزل الوضيع الذى يمتلكه كوستليوف وزوجته فاسيليسيا ويسكنه نفر من المتشردين من بينهم البارون السابق والممثل وساتين ربيب السجون وأنا المريضـــة وزوجها كلستش صانع الأقفال وبوبنوف صانع القبعات وكفاشنيا بائعة الفطير وفاسكا اللص وناتاشا أخت فاسيليسيا الزوجة . ويقدم الناسك لوقا ليخـدر الجميع ويبذل أقصى جهـده للتخفيف عن الممثـل وأنا .. ونلمح حبـا بين فاسيليسيا وفاسكا اللص الذى تحرضه الزوجة على قتل زوجها للتخلص منه . ويتأثر الممثل بالناسك فيقلع عن شرب الخمر . وتعيش أنا مع أكاذيب الناسك فتموت وهى راضية مسترضية . وفى شجار بين اللص وكستليوف يقتل صاحب البيت وتنتهى المسرحية بأن يشنق الممثل نفسه ، ويتابع كل معيشته فى المنزل الحقير بعد أن خدرهم الناسك لوقا الذى يكون قد هرب فى الفصل الثالث بين الأحداث الهامة فى المسرحية .

***

تلقيت خطابا من مؤسسة فنون المسرح بالموافقة على تعيينى مخرجا بها فى مسرحى القومى والجيب .. وتلقيت مع نفس الخطاب دعوة الى اجتماع لتنسيق الموسم المسرحى الجديد ١٩٦٤/٦٣ بمكتب المدير العام للمؤسسة أحمد حمروش .. وكان موعد الاجتماع ٣ أغسطس ١٩٦٣ . وأعددت العدة للاجتماع وفى الساعة الثانية عشر تماما كنت قد وصلت الى هناك . وبعد مناقشات طويلة تقرر الموسم المسرحى بالنسبة لمسرحى القومى والجيب .. وجاءت نقطة هامة أطلقهـا مدير المؤسسة ألا وهى برنامج فرقة الاسكندرية المسرحية الجديدة . أول فرقة اقليمية .. كان علينا أيضا أن نضع التخطيط الخاص بها فنيا بعد ان استقر الرأى على

أن تفتتح موسمها الشتوى الأول فى أكتوبر من نفس السنة أى بداية الموسم المسرحى الجديد على مسرح سيد درويش بالاسكندرية ٠

**** الى الاسكندرية ٠٠**

واقترح مدير المؤسسة الزميل عبد الرحيم الزرقانى المخرج بصفته (شيخ المخرجين) حسب ما قال لاخراج المسرحية الأولى للفرقة واعتذر المخرج ٠٠ المهم أن الفرقة الاقليمية الجديدة (فرقة الاسكندرية) لم تجد من يخاطر بالتجربة ٠٠ الا أن الصمت الذى ساد الاجتماع قد قطعه مدير المؤسسة حين قال « كمال — تسافر أنت لتخرج المسرحية الأولى » ٠ وكان ردى بالموافقة ٠٠ فقد كان هذا أول عمل يعهد به الى من مؤسسة المسرح ، فضلا عن السعادة الكبيرة التى غمرتنى لحبى لفرق الأقاليم منذ كانت تابعة فى القديم أعوام ١٩٥٧ ، ١٩٥٨ لمصلحة الفنون وكم سافرت الى بلاد ومدن كثيرة داخل الجمهورية ٠٠ أقول بادرت بالموافقة ، ثم تقررت المسرحية الأولى لفرقة الاسكندرية وكانت « الحضيض » لمكسيم جوركى ٠ ورؤى تقديم مسرحية أخرى معهـــا من الأدب المحلى ، واختيرت مسرحية « حياة تحطمت » التى أخرجها محمد عبد العزيز بعد ان استأذن الحكيم فى تغيير اسمها الى « القطر فات » حرصا على ملاحظة السيد المحافظ حمدى عاشـــور فى جهامة أسماء المسرحيات المقدمة للافتتاح من أمثال « الحضيض » و « حياة تحطمت » ٠

والحقيقة أنه أشير على برقة أن أغير من اسم « الحضيض » الى اسم آخر لا يفزع الجمهور ، وتأكد هذا الرجاء بعد أن وافق محمد عبد العزيز على تغيير اسم « حياة تحطمت » الى « القطر فات » ٠ ولكنى ظللت مصمما على وجهة نظرى ، لأننى كنت أعتقد أن اسم « الحضيض » ليس قاسيا على الأذن ، فوجهة نظرى أننا لا نستعرض أسماء مسرحيات وانما نعرض المسرحيات ٠٠ نعرضها ومن عرضها يمكن التقييم والحكم عليها وليس من اسمها يمكن ذلك ٠ ووافقت المؤسسة ومحافظة الاسكندرية على بقاء تسمية « الحضيض » باسمها ، ولم يفت الأخيرة أن ذكرت أو وصفتنى (بأن دماغى ناشفة) ٠

وتلقيت الأمر من مدير المؤسسة فى نهـاية الاجتماع بالسفر يوم ٨ أغسطس ، أى بعد خمسة أيام من الاجتماع ٠ وحاولت اعطاء نفسى الفرصة للاستعداد للرحيل ، خاصة بعد ان ذكرت للمؤسسة أننى فى حاجة الى شهرين على الأقل لتدريبات تستمر يوميا لمدة أربع ساعات قد تزيد ولن تقل ٠٠ الا أن محاولاتى ذهبت هباء ، ورفع حمروش سماعة تليفونه وأخبر محافظة الاسكندرية أن مخرج « الحضيض » سيصل الى

الاسـكندرية يوم ٨ أغسطس ، وطلب عقد اجتماع لكل المشتركين فى الفرقة من فنيين واداريين وبدء العمل الرسمي يوم ٨ أغسطس ١٩٦٣ ٠

وكنت قد أعددت العدة من شهر يوليو السابق على تعييني للسفر الى المصيف بالاسكندرية بعد طول غياب ، وقررت أن أسافر مع عائلتى يوم ١٢ أغسطس ١٩٦٣ ٠ ولكنى وازنت بين المصيف وبين المؤسسة وبين البحر والرمال وبين « جوركى » و « الحضيض » ٠ وانتصرت المؤسسة و « جوركى » و « الحضيض » ٠ وأعددت نفسى للسفر يوم ٨ أغسطس فى الصباح الباكر الى الاسكندرية ٠ وهناك تلمست طريقى لمقر هيئة تنشيط السياحة التى تشرف على الفرقة الجديدة (فرقة الاسـكندرية المسرحية) ، وحدث أول اجتماع فى المساء ٠ وكان قد وصل قبلى بيومين المخرج محمد عبد العزيز ، وبدأ فعلا فى اجراء التدريبات على مسرحية توفيق الحكيم « القطر فات » ٠

وفى اجتماع عـام قرأنا جميعـا النص المسرحى فى يومين ، وفى اليومين الثالث والرابع كنت قد أعددت بعض النقاط الهـامة عن عصر « جوركى » وواقعيته الاشتراكية وصورا عن عصر القيصرية الروسية وفيلما كاملا يعرض فى أكثر من ساعة عن « جوركى » وحياته وأعماله ومشاهد من مسرحياته اسـتعرته من القسم الثقافى بالمركز الثقافى السـوفيتى بالقاهرة ، بعد أن شاهدته عدة مرات قبل عرضه مباشرة لتقييمه وتسجيل نقاط تتابعه ٠ وكانت أيام الاسبوع الأول بمثابة شحنة حقيقية تنبع من النفس تحس بحاجتها الى الانطلاق ، والى القاء المعرفة على هذا النوع الغريب من المسرحيات ، ذلك لأن « جوركى » كان أول مرة يعرف فى بلادنا بل وفى مسرحنا على الاطلاق ٠ وكنت قد اصطحبت معى ما يقرب من العشرين كتابا وبحثا فى أعمال « جوركى » وعصره وطرق التربيـــة والمجتمع والسياسة ، الى جانب البحث الذى قدمته بالخارج عن نظريات الاخراج فى مسرحه ٠

وكنت قد سبقت ذلك كله بالتهام كل المترجمات الخاصة بالمسرحية ، ومن ترجمتين اخترت واحدة للأستاذ فؤاد دواره ٠٠ ولكنى لم أهدأ الا بمراجعتها معه فى ثلاثة أيام ليل ونهار عملنا فيها سويا ومن أمام أعيننا كانت المراجع الانجليزية والروسية والمجرية والنص العربى ٠

**** مشكلة اللغة التى نختارها للترجمة ٠٠**

كانت المشكلة الأولى هى كيف يمكن أن أتوصل لتقديم أدب عالمى ، ومسرحية كمسرحية « الحضيض » الى الجمهور السكندرى وعشاق المسرح ـ

فى أسلوب لغوى سهل بسيط خال من التعقيدات ومن تعبيرات الاطناب ، ومن جمل كأنها الزلزال على الذهن البشرى العادى ·· لذلك وضعت نصب عيني عند مراجعة النص العربى لفؤاد دواره على المترجمات العالمية والأصل ، أن أضع فى اعتبارى موافقة المختار من الترجمة بما يناسب ويوافق اللغة الثالثة التى كان قد أشار اليها توفيق الحكيم ·· غير أن الاقدام على هذه التجربة كان يعنى تدقيقا حساسا للغاية حتى يمكننا فى نفس الوقت أن نحافظ على الكلمات الصعبة الفظة التى وضعها جوركى ، والتى كان يتعامل بها رواد المسكن الحقير الذى صوره فى مسرحيته · فكانت الأحداث المسرحية تنبىء عن جهامة الحياة وجفافها وعدم نعومتها ، بل كانت أحيانا ما تشير الى التجمد الذى كان يعلو وجه هذه الحياة ، هذا التجمد الذى غطاه هو الآخر صدأ تصعب ازالته · من أجل كل هذه المطبات وجدنا من الأسلم أن نعرض القضية قبل مراجعة الترجمات على الأستاذين الدكتور حسين فوزى وتوفيق الحكيم · وكان من حسن الحظ أن تصادف وجودهما بالاسكندرية ، وحددنا الميعاد فى قهوة بترو مكان الحكيم الدائم ، الا أننا فوجئنا بسفر الدكتور حسين فوزى للقاهرة فى أمر عاجل وذهبت مع فؤاد دواره الى بترو حيث وجدنا الحكيم فى انتظارنا ·

ودخلنا فى الموضوع مباشرة فقد كان يستعد للحضيض كل أعضاء فرقة الإسكندرية المسرحية من يوم القراءة الأولى للنص قبل تعديله ، وكان من خلفهم مجلس ادارة الفرقة ، وفوق هذا وذاك المؤسسة ، ومستقبلى وكفاح أربع سنوات ونصف بالخارج ، والنتيجة المجهولة بالنسبة لحياة الفنان العائد · وتكلم الحكيم وكنت أسجل ما يقوله ، وتذكرت عندما كنت بالمدرسة الابتدائية أسمع دائما لأسجل · وحينما تحدثت اليه عن وجهة نظرى فى التخلى عن الفرقعات اللفظية وعن الوقوف بالسكون بدل التشكيل بالضمة والفتحة والكسرة والاهتمام بالمجرور والمنصوب ، وافقنى وبايمان راسخ من أن اللغة الثالثة لابد أن تتاح لها الفرصة للدخول الى ساحات العروض المسرحية ·· اذ أنهــا تخفف من الثقل الذى تعانيه مترجماتنا ويضج منه رواد مسارحنا ، فضلا عن أنها التسهل الممتنع دون الاساءة الى سيبويه أو غيره ·· اللهم الا من تسهيل الأمر على المشاهد حتى لا ينصرف عن التمثيل للاهتمام بأمر اللغة العربية وبالجر والنصب ؛ فاذا ما تجرأت وشرحت له جرأتى فى اختيار كلمــات مناسبة بدلا من الكلمات الرصينة التى أردت استبدالها من النص وافقنى كذلك · بل اننى أذكر اننى أخذت رأيه أيضا فى أن أجرب هذه الطريقة فى الآتة على مسرحيات أخرى غير مسرحية « الحضيض » ، وكنت أعلم وقتها أننى سأخرج « مشهد من الجسر » للكاتب الأمريكى آرثر ميللر للمسرح القومى ، فوافق أيضا على ذلك ·

وكانت الآراء بمثابة نقطة انطلاق لى لالتهام النص ومراجعته ، وظللنا ثلاث ليال نراجع النص الذى كان قد ترجمه فؤاد دوارة عام ١٩٥٣ أى قبل تقديم المسرحية بعشر سنوات كاملة ٠ وكان واضحا أن المترجم باشتغاله بالأدب وبالصحافة والنقد فى مجلة « المجلة » استطاع أن يحصل الكثير خلال هذه السنوات التى مرت على الترجمة الأولى ٠٠ الأمر الذى اقتضى اجراء بعض التعديلات ، خاصة وأنه بين أيدينا أربع ترجمات مجاورة بلغات أجنبية مختلفة ٠

والحقيقة أن اختيارى لترجمة فؤاد دوارة كان لقربها للغتنا القومية أكثر منها بالنسبة للترجمة الأخرى التى كانت بقلم الدكتورين فؤاد أيوب وسهيل ادريس ٠ وهى ترجمة أصدرتها دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر بسورية بعنوان (الأعماق) فى السلسلة الثالثة والعشرين من سلسلة عيون الأدب العالمى ٠ فاذا ما أوضحت للقارىء الكريم الفرق بين الترجمتين المصرية والسورية أدرك بسهولة تفضيلى اختيار الترجمة الأولى عن الثانية ٠٠

١ ـ ناستيا تقول « ماذا تريد ٠٠ أعطنيه ما أسخفك ، أنت تبعث على السخرية ٠٠ أليس كذلك ؟ ٠٠ وتسمى نفسك جنتلمانا » ٠٠ بينما هى فى الترجمة المختارة « ماذا تريد ، هات الكتاب أيها الصعلوك ـ وتسمى نفسك بارونا » ٠

٢ ـ ساتين يقول : « اننى أحب الكلمات الشاذة الغريبة المستعصية على الفهم ٠ عندما كنت صبيا ، أعمل فى مكتب للبرق قرأت أشياء كثيرة » ٠٠ بينما هى فى الترجمة المختارة « أنا أحب الكلمات الغريبة التى لا أستطيع فهمها ٠٠ حينما كنت صبيا عملت فى مكتب تلغراف وكنت أقرأ كثيرا من الكتب » ٠

٣ ـ كوستليوف يقول ـ عند أول لقاء له فى المسرحية ـ « أخارجان فى نزهة ؟ ما أجمل الاثنين الحمل والنعجة » ٠٠ بينما هى فى الترجمة المختارة « هيه ٠٠ خارجان للنزهة ٠٠ انكما زوج رائع ، نعجة وكبش » ٠

٤ ـ فاسيلى يقول « أفلن يكون ذلك مضحكا ٠ كنت تستطيع قبل أن أعرف ذلك أن تبتلعنى وكل ما أملك فى صفقة رابحة ، وذلك بسبب من طيبة قلبى (يجلس على أحد الأسرة) ذلك الشيطان العجوز لقد بعثنى من رقادى وكنت غارقا فى أمواج حلم بديع ٠ كنت أصطاد فأمسكت بسمكة كبيرة من سمك الكركى ٠٠ أنت لا تجد سمكة

بمثل حجمها الا فى الحلم ·· كانت هنالك فى آخر الخيط وأنا أشد الصنارة ، ثم هيأت الشبكة ·· وفكرت أن الوقت قد أزف الآن » ·

بينما هى فى الترجمة المختارة « وهل سأبقى المالك طويلا ؟ انكم بقلوبكم الرحيمة ستبتلعون أملاكى فى حانة ، وتبتلعوننى أنا كذلك ·· (يجلس على أحـد الفرش) لقد أيقظنى ذلك الشيطان العجوز بينما كنت أرى فى نومى حلما جميلا · كنت أصطاد فى مكان ما ·· فاصطدت سمكة ضخمة بصورة لا تحدث الا فى الأحلام ، ثم أخـذت أسحب السنارة وأنا أخشى أن ينقطع الخيط وأعددت السلة لأضع فيها هذه السمكة الضخمة » ·

٥ ــ كلستش يقول « أولئك ·· أتسميهم ناسا ؟ أفاقون ·· صعاليك · اننى عامل ، وليخجلنى مجرد النظر اليهم · اننى أعمل منذ زمن بعيد بقدر ما تعود بى الذاكرة القهقرى · أتظننى لن أخرج من هنا ؟ لسوف أفعل عن قريب · قد أمزق جلد بدنى بأكمله ولكننى سأفر من هذا المكان ·· انتظر فقط ·· لسوف يطوى الموت عمر زوجتى قريبا ·· اننى لم أقطن هذا المكان الا منذ ستة شهور ·· ولكنها تبدو فى عينى ست سنوات » ·

بينما هى فى الترجمة المختارة « هل تعنى هؤلاء الذين يسكنون هنا ؟ انهم ليسوا أناسا ·· انهم حثالة أوغاد ·· أما أنا فعامل ، وأشعر بالخجل حينما أنظر اليهم · لقد بدأت أعمل منذ كنت صبيا ، هل تظن أنى سأبقى فى هذا المكان ؟ لا ·· سأخرج زاحفا من هذا الجحر حتى ولو كان فى ذلك سلخ جلدى · ولكنى أنتظر حتى تموت زوجتى · لقد عشنا هنا ستة أشهر كانت كست سنوات » ·

وأكتفى هذا القدر من المقارنة بين الترجمتين لأوضح سلامة الترجمة المختارة وموافقتها للشكل الذى قررت أن أضع فيه المسرحية بالنسبة للغة · ولا يعنى ذلك بالطبع اساءة للترجمة الشقيقة ، ولكن الترجمة المختارة كانت فى حدود مفاهيم اللغة المطلوبة أطوع على التعبير المسرحى ·

ثم كانت مرحلة ثانية وهى حذف بعض شوائب اللغة أو استبدالها ، ورغم اعتراض المترجم فى بعض الأحيان ·· الا اننى أعملت بقلمى فيما أريد ، فأنا المسئول أولا وأخيرا عن العرض المسرحى ابتداء من الترجمة الى موضع الحذف الى الاطار الفنى الى الأداء التمثيلى الى الاخراج · وقد كان طريقى فى الحذف أو التبديل يهدف الى التخفيف فى اللفظ دون

النزول بمعناه الحقيقى . وبمراجعة الترجمات استطعت تبديل الكثير أذكر على سبيل المثال لا الحصر بعضها :

١ ـ « انك مخطىء فى هذا فليس هنا من هو أسوأ منك حالا » ، تبدلت الى « كلام فارغ ليس هنا من هو أسوأ منك حالا » .

٢ ـ « قد تكون هذه الأرستقراطية مثل الجدرى » تبدلت الى « هـذه الأرستقراطية كالجدرى » .

٣ ـ « من الذى يقتتل فى الخارج » تبدلت الى « من الذى يتشاجر فى الخارج » .

٤ ـ « ليست لدى حرية الاختيـار » تبـدلت الى « أنا لا أملك حرية الاختيار » .

٥ ـ « أما زوجها فما من صفة يمكن أن تصور ما هو عليه من شر » تبدلت الى « أما زوجها فلا يمكن وصف ما هو عليه من شر » .

وأخيرا وصلت الى المرحلة الثالثة والأخيرة بالنسبة للترجمة وكلمات النص . فبالرجوع الى المترجمات المساعدة ثبت أن هناك بعض التطويل فى شرح الجمل وكان علينا اختصارها ، هذا فضلا عن اضافتى لبعض الحذف لأن زمن المسرحية حسب الشواهد التاريخية يتراوح عادة بين اربع ساعات وأربع ساعات وربع الساعة .. الأمر الذى كان يستحيل معه ، مع جمهورنا المعاصر تقبله مسرح جوركى بهذه الطريقة .. من أجل كل هذه الأمور مجتمعة اضطررت لحذف بعض جمل التذييل التى كانت لمجرد الافاضة فى الوصف . ولا يخفى أن مسرح جوركى نفسه قد اتهم بعدم الاكتمال الدرامى نتيجة أمثال هذه الجمل ، فكان منى أن انتهزت الفرصة وحذفتها .

*** التنفيذ الفنى ..**

خرج أسلوب التنفيذ الفنى للعرض من **قول جوركى « كتبت من أجل الحياة القاسية البائسة ، كتبت لأنى كنت ممتلئا بالانطباعات القاسية التى لاقيتها فى هذه الحيـاة ، ولأننى ما بين الحيـاة وبؤسها لم أستطع ان أمنع نفسى عن الكتابة .**

وكانت مشكلة توزيع الأدوار ..

توزيع الأدوار على نفر جديد من فرقة جديدة لم يكن لى حتى شرف حضور اختباراتها أو الاطلاع على عناصرها أووزن قيمهم الدرامية والفنية

اذ كنت بالخارج وقتذاك أمر صعب .. والعمل مع ممثلين مجهولة كفاءاتهم أمر أصعب وقد يؤدى الى الخطر .. الأمر الذى يحدث فعلا فى كثير من مسرحيات هذه الأيام . ولكن الأيام الخمسة التى قرأت المسرحية فيها وأقمت التحليل العلمي محل التوكلية والارتجال كانت بمثابة شحذ همة للجميع وتحمسهم لقضية المسرحية .. قضية الاشتراكية وواقعيتها . واجتمعت فى اجتماع خاص ببعض الممثلين ممن أتيح لى العمل معهم باذاعة الاسكندرية عام ١٩٥٥ أيام كنت أعمل مفتشا للمسرح بمنطقة الاسكندرية .. ممن لا أشك فى اخلاصهم وحبهم الحقيقى للمسرح وكانوا من بين أعضاء الفرقة . فاجتمعت بالدكتور سامى منير وفؤاد فهمى وفؤاد المليجى وغيرهم . لم يكن الاجتماع سريا ولكنه كان استشاريا ، وشرحت من جديد كل شخصية بالمسرحية .. جوانبها ومتطلباتها الفيزيكية ومستلزماتها فى الصوت والحركة والخبرة . ورشحوا لكل دور أكثر من واحد ، وأحسست أن مشاكل وعقبات كثيرة قد حلت بعد هذا الاجتماع الصغير . وذهبت الى جلسة التدريب السادسة وطلبت من كل ممثل أن يرشح نفسه فى الدور الذى يرى نفسه فيه ملائما . وبدأنا المشاهد المسرحية بين الممثلين بعضهم البعض . ورشح أناس أنفسهم لأدوار ولكننى رأيت استغلالهم فى أدوار أخرى . وانتهى اليوم السادس بتوزيع الأدوار واعلانها فى لوحة الاعلانات حسب التقليد السليم .. الا أن مشكلة صغيرة قامت ، وهى أن احدى بطلات الفرقة (عايدة حسن اسماعيل) رفضت أن تمثل دور مدام كستليوف .. المرأة القاسية وصاحبة المنزل وآمر بيت الحضيض ، لأنها حسب ما ذكرت لم تمثل مثل هذه الأدوار من قبل . وبمناقشة موضوعية معها وبمرور أيام التدريب وباحساس عايدة نفسها بجدية المسرح وباقتناعها بأننى استطعت تغييرها ، وبشعورها بأنها بدور جديد تدخل مرحلة جديدة يلذ لكل ممثل الاستمتاع بها اذ تفتح أمثال هذه المراحل وهذه الفرص الطريق لشخصيته للاتساع .. أمام كل هذا خرجت عايدة بالدور وفى أعلى قممه واستحقت كل الاشادات التي ذكرها النقاد فى دورها الجديد .

وحاولت فى أسلوب اخراجي للحضيض أن أجسد الثورية التى أرادها جوركى فى مسرحه وعكسها وحملها هذه المسرحية بالذات . اذ من الثابت أنه لأول مرة يقدم فيها نماذج مختلفة من أناس فى الحياة لا يجدون مصائرهم . فرأينا شخصيات سيئة الحظ وساقطة ، وكل منها يبحث عن حقيقته .. الحقيقة الصادقة للحياة التعسة التى يعيشونها وليست الحقيقة الزائفة التى تقتل فيهم الأمل الأخير للعيش الكريم . فحياة الضائعين التى كانوا يحيونها والتى وصلوا اليها عن طريق البطالة جعلتهم

لا يفكرون حتى فى تغيير نظمهم البالية ·· بينما قوانين القيصرية الظالمة تدفعهم فى غير هوادة أو رحمة الى هذا المصير التعس الشقى ·

وكانت لخطة الاخراج المتواضعة الفضل فيما وصلت اليه هذه المسرحية من شهرة ، الى جانب الهمة الجادة التى بذلها ممثلو فرقة الاسكندرية المسرحية نحو هذا النص بالذات · فقد لاحظت اقتناعا غير عادى فى بدء الأسابيع الأولى لجلسات التدريب ، حتى أن مشاهد معينة كان يجرى معها انهمار الدموع مهما أعيدت ومهما تكررت · وأذكر أن مدير المؤسسة أحمد خمروش جاء فى نهاية الاسبوع مرة الى مسرح سيد درويش الشتوى حيث كانت تجرى التدريبات ، وكاد يبكى من مشهد البارون وهو يركع على قدميه باكيا ينبح كالكلب تماما من أجل كأس نبيذ فاسد · هكذا كانت شخصيات المسرحية يكمن فيها العذاب وتنضج بالحضيض وبالحياة التى جسدها جوركى فى نصه ، وهكذا جاءت الحضيض لتحمل التعاليم الأولى فى أدب الواقعية الاشتراكية ولتنشره على مسارح أمريكا وأوروبا عامة ، حيث اعتلت أعمال جوركى خشبات مسارح أمريكا وانجلترا وفرنسا وروسيا والمجر وهولندا وتشيكوسلوفاكيا وايطاليا ويوغوسلافيا · واذا كنت قد بدأت أعمالى بعد عودتى من البعثة بمكسيم جوركى ، فان الأمر كان يقتضينى ألا أنفصل عن الطريقة العظيمة التى ابتدعها استانسلافسكى بالنسبة لمدرسة الأداء التمثيلى · ولقد كان من حسن الطالع أن وجدت هذه الطريقة الجديدة هوى فى نفوس الممثلين بفرقة الاسكندرية المسرحية ، خاصة لدى الذين عملوا فى مسارح أو فرق خاصة من التى كان يستهويها الفن للجمهور والضحك ·· وأحيانا الابتذال ، كما وجدت هوى أيضا لدى بعض الممثلين الجادين من خريجى الجامعة الذين كانوا قد قدموا فى محاولات بعضا من مسرحيات الأدب العالمى · المهم أن الحركة الفنية أصبحت فى يدى واحتشدت من خلال جلسة التدريب اليومية أن العمل يمشى فى طريقه على خير ما يرام ، وأن حمية المناقشات التى تجرى عادة فى جلسة التدريب بينى وبين الممثلين ومديرى المسرح كانت لصالح العمل الفنى وحده ولصالح الحماس الذى يسير بالمسرحية يوما بعد يوم من حسن الى أحسن · ولا أنكر أن الشدة التى بدأت بها عملى كمخرج قد أغضبت منى بعض العاملين معى ، ولكن عزائى الوحيد كان يوم العرض والفصل فى أمر طريقتى الجادة جدا حسب ما يقولون ·· واذا كانت طريقة الأداء السهلة الممتنعة كما يقولون هى التى قيدت الممثل من تصرفاته الشخصية وأجبرته رضى أم لم يرض بأسلوب المسرحية الذى يخضع له دوره شأنه شأن بقية العاملين فى المسرحية ، فان ذلك قد أدى الى ضبط مخارج الحروف وامساك النفس واخراج كمية الهواء مع الكلام بالقدر المطلوب تماما · ولا ضغط على

الكلمات الا فى اليسير النادر ، ولا مرور على بعضها الا فى سياق النص ومتطلباته ، بل كان الكل ينبع من شيء هام فى النص ٠٠ من الحادثة المسرحية وحدهـــا ، وبطبيعة الحال فهذا هو الطريق النافذ الذى أدى بالممثلين جميعهم الى الاقتناع بالطريقة الجديدة ، ورغم صعوبتها فانها كانت تعطى أعظم النتائج وأحسنها ٠ واذا كنت فى طريقة اخراجى قد وضعت المسرحية تحت النوع المطلق عليه (المذهب الطبيعى) رغم ما يخيل للناظر اليها من الوهلة الأولى أنها تقع تحت نوع التراجيكوميدى ٠٠ الا أنه جدير بالتسجيل أن الكوميديا التى حوتها المسرحية كانت تقف وفى لحظة واحدة لتدخل بعدها تراجيديا من نوع قاس ، وهى تراجيديا المصائر ، حينما يبحث كل عن نفسه فلا يجد نفسه ، بل يجد خرابا ودمارا ٠ واستطاع جوركى بذكاء أن يجسد كلا من اللونين دون خلط بينهما ودون اختــلاط الأمر على المتفرجين ٠٠ بل كانت الكوميديا تدخــل كعـــوامل استراحات فقط ٠

ثم كانت مشاكل الديكور ، وقد كانت مشـــاهداتى فى الخارج للمسرحية فى أكثر من بلد غربى وشرقى عاملا على البحث عن طريقة جديدة لا تطمس معالم القديم ، ولكنها فى نفس الوقت توافق تقبل البيئة المصرية لهذا اللون الجديد الذى يدخل بلدنا لأول مرة ٠ وأسفرت الاجتماعات مع السيدة لطيفة صالح عن خمس (ماكتات) نماذج للحضيض ، وفى كل مرة كنت أطلب شيئا جديدا ، ورغم اطلاعى لها على معالم الديكور فى الدول الأخرى ٠٠ الا أننا أردنا دائما البحث عن الجديد الذى لا يربطنا بالنقل دون ما مبرر ، خاصة ونحن نتعرض للمناقشة مع مسائل الديكور ومواضع الحلول التى اخترناها لها ومدى الخدمة الفنية التى يقدمها الديكور لهدف المؤلف وطبيعة المساحات وسعة أحجامها التى يساعد بها ، كجزء هام فى النص وحركة الممثلين ٠ حتى كان الديكور الذى عرضـــناه على الجماهير فى العرض ٠ المسرحية بلونها القاتم الكثيب المعبر عن ظلمة القبو وظلام القيصرية الروســية من وجهة نظر هؤلاء المتعفنين الذين يقطنون النزل ٠ وحاولت اتيان الجديد ، فبدأت المسرحية فى الظلام الحالك المعبر عن ظلام المكان الذى سنؤول اليه بعد لحظات ، ومن خلال أضواء صغيرة الحجم صفراء صــفرة البيض الذابل ، ركزت على بعض كئوس الخمر والفودكا وجماعة القيصرية التى سادت الشعب ، وبريشة وزجاجة حبر رمزت الى الرقيب الذى يلغى كل ما هو تقدمى ، ويوقف بقلمه يشطب كل بذرة ثورية تريد أن تنطلق فى طريق هذا الشعب البائس ، ثم بضوء آخر كشفت الاقطاعية والرأسمالية ٠ ومزجت بين القديم والجديد من خلال تمهيد سريع وفعال لما سنقبل عليه من أحداث ٠ وتسير الاضاءة المسرحية على هذا النمط دون فلسفات ضوئية حتى يبقى المكان مظلمـــا ، وكان

التفنن فى الاضاءة عكس ما كان متوقعا فكنا نفكر ·· كيف يمكن التفنن فى اظلام المسرح واظهار بقعه السوداء · واهتديت الى وهج أحمر فى المساء يعكس على سقف القبو المظلم وكأنه انعكاس الفرن المسكينة يكوى أجساد هؤلاء الناس ·· وكل هذه الأفكار انما جاءت وليدة التحليل العلمى لنص جوركى · ونتيجة المعايشة التى ضمنت لى اعادة قراءة عشرين كتابا أو ما يزيد فى الواقعية الاشتراكية وفى الواقعية النقدية التى سبقتها وفى تاريخ الروسيا القيصرية وفى قياصرتها وظلمهم وأعمالهم ، وفى المحاولات الجديدة نحو التحرر ، وفى نظم التربية ، وفى تأثيرات البلاد الأجنبية واللغة الفرنسية بالذات على المجتمع الروسى ، وفى التعرف بكتاب الحركة من بوشكين وتولستوى الى جوجول وتورجنيف ·

وكانت مشاكل الحركة المسرحية من المشاكل المتشعبة فى المسرحية · ففرقة الاسكندرية فرقة ناشئة ، والحركة فى مسرحية كالحضيض تقتضى أن يتحرك كل ممثل بطريقة خاصة وأن يتحرك كل الممثلين وعددهم أحيانا كان يصل الى العشرين متكلما ·· فى دائرة جمالية واحدة · ومن هنا جاءت الصعوبة ، اذ أن الممثلين الجدد كان ينقصهم ليونة التكنيك الذى لا يأتى الا بالخبرة الطويلة · ومن هنا كان تجزئتى الحركة مع كل واحد منهم ثم مع الثانى ومع الثالث وهكذا دواليك ، حتى أصل الى رقم عشرين وكل منهم يقوم بحركته على حدة ثم تعاد الحركة بالمجموعة باكملها · وأذكر أن نهاية الفصل الثالث حيث تتجمع غالبية الشخصيات أمام فناء الدار وحيث يهرع السكان المجاورون لبيت كوستليوف،وكان المشهد لا يستغرق تمثيله على خشبة المسرح كما هو معروف أكثر من ثلاثة دقائق ، أذكر أن هذا المشهد قد نفذ فى ثلاثة أيام متتالية ·· بمعنى أن الدقيقة الواحدة قد جهزت فى جلسة تدريب مقدارها أربع ساعات كاملة ، وهو نفس المشهد الذى قال عنه مترجم المسرحية بالحرف الواحد فى عدد (المجلة) الصادر بتاريخ ديسمبر ١٩٦٣ « كان التوفيق الأكبر فى استخدام الاضاءة الموحية بالجو دون اسراف أو استعراض ، وفى تحريك الممثلين بشكل عام وبصفة خاصة فى ختام الفصل الثالث ، حين احتشد المسرح بكل الشخصيات مضافا اليهم عدد غير قليل من النكرات المسرحية ، فقد اندفع الجميع الى المسرح فى حركة عراك صاخبة عنيفة أجيد رسمها وتحديد ملامحها بصورة رائعة حقا دفعت التصفيق الحاد الى أيدى المتفرجين ، ولعل هذه أول مرة أشهد الجمهور فى أحد مسارحنا يصفق للحركة المسرحية ·· لذلك لم أدهش حينما أخبرنى المخرج أن ضبط هذا الجزء من الحركة استغرق منه ومن الممثلين عمل ثلاثة أيام متوالية » ·

وكان نصب عينى فى نظام الحركة المسرحية ما قاله المخرج الألمانى ماكس راينهارت « من أنها خلق للموقف المسرحى الذى كتبه المؤلف

المسرحي ، وهي بذلك من الأهمية بمكان في العرض المسرحي » • ومعنى هذا وتفسيره أن الحركة المسرحية أحيانا ما تكون فى المقام الأول من الاهتمام بالنسبة للجمهور عن الكلمة التى تكون فى المقـــام الثانى بعد الحركة فى بعض المواقف • ومن أمثال ذلك مشهد ليدى مكبث عند املائها عليه خطة قتل دانكان • وبصفة عامة فان الحركة المسرحية في مسرحية الحضيض توحى فيها أن تكون لأناس خاملين كسالى مقضى عليهم ، وهم لذلك لا يتعجلون شيئا فى حياتهم فلا أمل لهم ولا قوة داخلية أو خارجية ، ولا أفكار جديدة تسـيطر على رؤوسهم أو تتفتق عنها أذهانهم • لذلك كان الاسترخاء مظهر الحركة المسرحية في أغلب مواقف النص وخاصـة فى البدايات الأولى أن يحصـل التشابك والتعقيدات المختلفة الأخرى •• ثم ان الاهتمام فى الحركة المسرحية بالنسبة للحضيض كان منصرفا الى حركة الوجه وتعبيراتها وحركات اليدين والرأس وغير ذلك من أعضـاء الجسم التى تمثل عامـلا كبيرا فى البانتـــوميم الحديث فى فن التمثيل الصامت •• لذلك كان تطبيق ذلك على شخصية لوقا الناسك أمر هام ، فهو حاج متجول يسرح هنا وينصت هناك ويتلصص يمينا ويسارا ، وعلى هذا لم يكن الجمود فى الحركة من خصاله او موافق لطبيعته ، فكان يتحرك بقدر الامكان وعلى اتساع عريض على الخشبة من أجل موضوعية الحركة المسرحية لدوره •

أما عن الأشعار والألحان فقد آثرت أن تكون الأغانى جماعية ، بمعنى أن يرددها الغلابة من ساكنى النزل وكأنهم ينعون مصائرهم • وقام الشاعر فؤاد قاعود بتحويل بعض الحوار الى شعر نثرى وكان موفقا للغاية • ثم جاءت مشكلة اللحن وعثرت على الفنان اسماعيل صديق وهو زميل قديم لراحل الذكر سيد درويش وصديقه وملحن مثله ، فكان رقيقا فى الحانه التى وضعها وأسبغ على المسرحية بؤسا من رتابة لحنه رفع من القيمة الفنية للنص والعرض معا • وكان الممثلون يجدون غضاضة فى حضور تدريبات الغناء •• الأمر الذى لم يمنعنى من استعمال القسوة فى احضارهم حتى يقف اللحن فى صف واحد مع مستوى التمثيل •

وأستطيع أن أوضح مبلغ حبى لهذا العمل الذى تضافرت له كل عوامل الصدق •• هذا الصدق فى العمل الفنى الذى هو الأصل طالما تسنده الثقافة ولا يعبث به الزيف • ويتضح ذلك من كلمتى التى أودعتها برنامج الفرقة حين قلت « اليوم وأنا أواجه جمهور الاسكندرية الكريم بعمل من المسرح العالمى تقدمه فرقة الاسكندرية المسرحية وليدة جهـود العامين فى محافظة الاسكندرية والمؤسسة المصرية العامة لفنون المسرح والموسيقى ، ويسعدنى أن أقول ان اختيار هذا النص جاء على أساس تقديم

الأعمال الفنية الجادة لجمهور الثغر ، حتى يسير موكب الفرقة الجديدة في الخط الصحيح لها منذ البداية . وقد أسعدني أن التقي بزملاء أقل ما يقال عنهم انهم فنانون أصلاء وأصحاب حماسة وخبرة على العمل الفني » .

***

الحركة المسرحية :

ان الوقت الذي استغرقته المسرحية في اعداد المسرحية وحركتها وقت طويل اذا ما قيس بالحركة في أية مسرحية أخرى . ويرجع ذلك الى كثرة الشخصيات المسرحية في دراما مكسيم جوركي (الحضيض) ، والى المتناقضات الكثيرة التي تزخر بها شخصيات الدراما ، كذا الى التنافر الشديد في العلاقات الانسانية واللا انسانية القائمة فعلا في النص وحواره . من أجل كل هذه الأسباب والعوامل كان البحث متصلا حول ايجاد علاقة حركية واحدة ، وهو أمر كان صعبا كل الصعوبة .

اذا ما حاولت تفسير الحركة المسرحية ــ كما أحسست بها ــ رأيت أنه من المحتم على أن أجلس شخصية مثل شخصيته (بوبنوف) صانع القبعات على سريره البسيط ــ أو دكته الخشبية ان شئت ان تقول ــ فترات طويلة نتيجة قضيته الأصلية التي يقصها في نهاية الفصل الرابع من الدراما .. وأعنى بها قضية زوجته التي دفعت به الى الجبن ، وقضية عشيقها الذي أبرحه ضربا حتى جعله انسانا آخر ، من أجل ذلك وجب عدم تحريك مثل هذه الشخصية الا في الهام من الأمور ، مثلا حينما تخرج لشراء بعض الخيوط لتتابع عملها في حياكة وتجهيز القبعات ، وكان معنى ذلك أن تقبع هذه الشخصية على خشبة المسرح وكأنها تمثال لا يتحرك . ومن أجل ذلك كان على شخصية مثل هذه أن تتململ كثيرا في جلستها ضيقا بحالتها وتبرما من حياتها التعسة ، وليكون هذا التململ المعادل الموضوعي والتعويض الملائم لحركتها المأمولة على المسرحية .

هذا ، في الوقت الذي نجد فيه شخصيات أخرى مثل شخصية (كوستليوف) وشخصية زوجته (فاسيليسيا) كثيرة الحركة ، وهما اذ يمثلان الرأسمالية في الدراما فان الحركة عند كل منهما مطالبة باثراء المسرحية ، سواء في رقابتهما الدائمة للغلابى والمساكين من ساكنى النزل الحقير ، أو في ضغطهما المتكرر والمباشر على هؤلاء المساكين واحتقارهما لهم . وكل هذه المعانى تكتسب ثراء من حركاتهما الى حد زائد ، الأمر الذي ينقل الى المشاهدين الاحساس بزهو صاحبى الفندق (النزل) ،

ويبرز من مظاهر الاستعلاء ، ويقوى من ظهور السلطة الغاشمة على أيدى البرجوازيين . كما أن الحركة المسرحية لهما تقتضى الاستعانة بالاطراف سواء باليدين أو بالقدمين لاستعمال الاشارات الصادرة عنها فى تفسير الحالات النفسية المجنونة عند الشخصيتين كوستليوف وفاسيليسيا ، هما يبصقان على النزلاء ويركلانهما بالأقدام ، ويستعملان الأيدى فى بعض الحالات فى وحشية قاتلة ، من هنا كان يتحتم على الاخراج صبغ حركاتهما بالعصبية والشذوذ والجنون والضغط المرتفع ، وهما لذلك يقطعان المسرح فى حركات طولية وعرضية كثيرة ومتكررة . وهما يقفان عادة فى مستويات عليا من المسرح ، كأن يقفا على السلم المؤدى الى النزل المسكين ، أو على أعلا سرير من أسرة الغلابى ، اشارة الى مركزيهما فى الدراما .

هذا بينما نجد شخصية أخرى مثل شخصية فاسكا اللص ، غير مبالية بما يجرى ويحدث حولها فى هذا المجتمع الظالم المقهور ، فى الحركة عند فاسكا نراه يمدد جسمه على أحد الأسرة وبالحذاء ، يضع ساقا على ساق فى غير احترام ، غير عابىء بمن حوله من آدميين ، وهو يشرب الخمر ثم يترنح فى حركة غير مبالية ، ويسير طوال المسرحية على غير هدى ، اللهم الا من بعض لحظات قصيرة حين يكشف شخصيته لوقا .

فاذا ما تطرقنا الى معالجة الحركة المسرحية عند شخصية أخرى مثل شخصية المريضة (أنا) حتم علينا تصميم المنظر المسرحى أن نضعها مع سريرها الذى ترقد عليه طويلا ، فى المستوى الأول من خشبة المسرح ، ليصل صوتها المريض الى جماهير الصالة . كما أن تجميد حركتها كان هو الآخر من الأهمية بمكان ، فهى ترقد طول الوقت لا تغادر سريرها الا لاستنشاق الهواء حينما يضيق تنفسها ، وهى حينما تخرج بين الحين والحين فانها تسير فى بطء مستندة على يد أحد النزلاء وهو (الممثل) ، مما يدفع بالغيرة فى نفس زوجها كلستش صانع الأقفال ، وهى تسير الى الخارج فى حركة خاصة بها ، عابرة أقصر الطرق لضعفها الجسمانى ، بل انها لتتمايل فى حركتها ذات اليمين وذات اليسار من جراء ضعفها العام الذى يوشك أن يؤدى بها الى الموت فى الفصل الثانى من المسرحية . فاذا ما وصلت الشخصية (أنا) الى مشهد الاحتضار ثم الموت فى الفصل الثانى من الدراما ، وجدناها أثناء جلوسها على سريرها تودع العالم ، وقد دبت فيها حياة جديدة خارقة ونشطت أطرافها ، تميل بين الحين والحين على كتف لوقا الذى يساعدها على الاستمرار فى أفكارها العلوية .

والممثل فى المسرحية يتبع حركة تمثيلية معينة ، يتعين أن تظهر من خلالها شخصيته التمثيلية ، هو يقفز يمينا ويسارا ، يصعد على الفرن ، وهو الملىء بالانفعال الداخلى الذى يفرض عليه حركة خارجية معينة توافق

حركاته الداخلية وتنسجم مع انفعالاته • وهو يتطلب حركات خاصة فى التعبير عن تصوراته وأحلامه ، لذلك جعلته أكثر المتقدمين أماما للجماهير، وبخاصة فى منولوجه الشهير الذى يبرز معاناته فى الفصل الثانى من الدراما ، اذ تكمن فى هذا المنولوج مشكلات ادمانه على الخمر ، الأمر الذى يستهلك جسده وحياته كلها فيما بعد على طريق سير المسرحية • وكان من الطبيعى أن تكون أطرافه عاملا هاما ومساعدا فى ابراز الحالات النفسية والمرضية التى تتقلب بينها مثل هذه الشخصية المسرحية • وهو ينطلق فى نهاية المسرحية الى حتفه بعد أن يرتشف من كأسه المعتاد آخر رشفة فى حركة سير (يحك) بها قدميه احتكاكا على السلم المؤدى الى خارج المنزل ، وكأنه يودع حياته ، ويودع معها فى نفس الوقت جمهور المتفرجين، حتى اذا ما جاء خبر انتحاره بعد لحظات من خروجه قرب نهاية المسرحية ، عرفنا سبب احتكاك واصطكاك قدميه بالأرض عند خروجه منذ لحظات •

واذا كنا نفكر ــ وبالحذر كل الحذر ــ فى فلسفة الحركة المسرحية للشخصيات كل على حدة ، فان ذلك اقتضى منا أن نلاحظ تشابك الحركة مع الشخصيات المسرحية بعضها البعض فى مشاهد المجاميع ، ولم يكن هذا الاهتمام بالحركة الجماعية يخل بمشهد غرامى ناعم مثل مشهد فاسكا وناتاشا ، الذى يسيل رقة وعذوبة ، اذ كان بمثابة الحركة الهادئة اللطيفة وسط حركة تعب بخضم الأحداث المأساوية القاسية التى سيطرت على حركة المسرحية ذاتها • فاذا ما التزمت بالشكل الواقعى ــ واقعية دراما جوركى ــ استتبع ذلك التعرض لمفهوم الاضاءة المسرحية المساعدة لكل الحركة المسرحية السابقة •

**** الاضاءة المسرحية ••**

من أهم الأشـــكال الفنية للاضـــاءة المسرحيـــة فى مسرحية مثل (الحضيض) هو القضـــاء على (البهرجة) فى فلسفة الاضاءة ، حتى تساعد النص بمفهومه الفكرى للوصول بصبغته المحلية خالصا الى الجماهير دون تزويق أو تجميل ، واذا كنت قد وضعت لمبة كهربية صغيرة قوتها ٢٥ وات خلف أحد الشبابيك ، فانها رغم ضآلة الانارة التى تشعها هذه القوة الكهربيـــة الضعيفة على مساحة خشبة المسرح الواسعة الأطراف ، كانت بمثابة قوة اضائية عظيمة الشأن بالنسبة الى نزل حقير مسكين أوى الشخصـــيات الفقيرة فى منزل هو الحضيض بعينه ، وهو أيضـــا ديكور ومكان المسرحية ، هذا المكان المعتم الذى لا تدخله الشمس أو ضوء النهار الالهى •

واذا كنت قد ركزت اضاءة عادية بيضاء فى الفصل الثالث فقط من المسرحية ، تمثل وضح النهار وتعكس فى الوقت نفسه حقيقة الظلام والظلم

في فصول المسرحية الأول والثاني والرابع ، فان تأثير اظلام المنزل وجوائه الأسود ، كان يتحسسه الجمهور عند العودة الى الفصل الرابع بعد رؤيته بالضوء القوى الأبيض فى الفصل الثالث الذى تجرى أحداثه خلف المنزل فى زقاق خلفى ، وهو المنظر الذى كان يمثل ردهة بالزقاق من الخارج حيث يطل المنزل عليه ٠

واذا كان اللعب بالاضـــاءة ، أو استعمالها بكثرة فى أمثال هـذه المسرحيات أمر خطر ، لأنه قد يسيء الى مكونات العرض المسرحى مثل الملابس والديكور ، بل وبنص الحوار ذاته ، فان ذلك لم يمنعنى من الاستعانة ببعض التغييرات الضوئية فى وقتها ، كما حدث فى نهاية الدراما عند اعلان خبر انتحار الممثل ٠ لم يمنعنى ذلك من الغاء واطفاء كل الاضاءة المسرحية على خشبة المسرح الباهتة ، والاكتفاء بفانوس قديم توســطته لمبة ضعيفة توســطت المنزل ، وتوسطت خشـبة المسرح فى وقت واحد ، لعكس شخصيات المسرحية واظهارهم كأشباح وظلال متحركة على هامش الحياة الحقيقية وسط عالم مكسيم جوركى ، ووســط عذاب وظروف قاسية فرضت عليهم جميعا ، وكانت الاضاءة الصفراء الباهتة الداكنة الى جانب أبعاد السواد التى احتلت مساحات مختلفة وكبيرة من المنظر المسرحى ـ تشكل تصويرا بديعا يجسد الفقر والعوز وحياة الضائعين ، اضافة الى اضاءة زرقاء غامقة توحى بزرقة الليل وعتمته ٠

كانت هناك بعض مصادر النور (بروجكترات) تتخذ مكانها على حامل فى جنبات المسرح تضيء ـ وفى خفوت ملموس ـ حوائط المنزل ٠ هذه الجدران الممتلئة نقورا وشخبطة وقذارة وعدم اعتناء ٠ وكانت هذه الاضاءة وفق منسوب معلوم ٠٠

وتخصيص الاضاءة الخارجية الصادرة من مصادر النور بصـــالة الجمهور فى انارة وجوه الممثلين بألوان كابية ، خاصة عندما كانوا يتقدمون فى مواجهة الجمهور أماما فى المقدمة أمام ستار المقدمة ٠

وعلى المستوى الواقعى الذى أخذناه منهجا للمسرحية كانت هناك لمبة حمراء صغيرة قوتها ١٠٠ وات داخل الفرن الذى أخذ مكانه وسط خشبة المسرح لتوحى فعلا بواقعية اشتعال الفرن ، وكذا فى تسخين الشاى الذى تقدمه شخصية كفاشينا بائعة الفطائر لسكان المنزل ٠

واذا كنت قد تجاوزت فى بعض الأحيان عن واقعية الاضاءة المسرحية المشار اليها ـ وفى حذر ـ فان ذلك كان يقتضى أحيانا ـ لمساعدة المشاهد المسرحية الهامة ـ أن أركز على بعض مفاهيم الدراما الفلسفية والفنية ،

فاقتضى ذلك تصويب مصدر نور (بروجكتور) أبيض ناصع على وجه الممثل الذى يلعب دور ساتين ، وهو يلقى بمنولوجه الشهير عن الانسان ، هذا المنولوج الذى ضمنه جوركى كثيرا من أفكاره الدرامية والانسانية ٠ وفى لحظات معينة من المنولوج كانت هذه الاضاءة على الوجه تبدأ فى الصعود رويدا رويدا ، وكأنها بصعودها تكشف عن المعانى الكامنة داخل هذه الشخصية المسرحية الهامة فى حياة مسرح مكسيم جوركى ٠

***

نتائـج التجربة ٠٠

١ ـ اسناد أعمال الاضاءة المسرحية خاصة التنفيذية منها وقت العرض الى اثنين من أعضاء الفرقة المؤهلين ، قضى على المشاكل التى تنبع من عمال الاضاءة غير المتعلمين الذين يرهبون العمل ٠٠ خاصة اذا ما بدأت أنوار الصـــالة فى الاظـلام ٠ وهذه التجربة أثبتت بعد جلستين تدريبيتين لأعمال الاضاءة أن أعضـــاء فرقة الاسكندرية المنوطين بهذا العمل قد أدوه على المستوى السليم ٠

٢ ـ عدم اسناد أدوار بالنسبة لتوزيع المسرحية الجديدة اسـتنادا الى الشـكل الفيزيكى للممثل دون التأكد من الخبرة الفنية وطاقته الانفعالية والصوتية ٠٠ الأمر الذى يخطىء فيه كثير من المخرجين ، وبالتالى يعود بالخسارة على الفرقة وعلى المخرج نفسه ٠٠ وضمان ذلك هو اجراء التجارب حسب ما شرحته مع مسرحية « الحضيض » على أكثر من شخصية وأكثر من ممثل ٠

٣ ـ ضرورة التمسك بالقواعد الفنية التى زاولناهـا بالخارج ٠ وهى الخاصة باقامة الديكور وأدوات الاضاءة والموسيقى كل فى مكانه قبل العرض بأربعة أيام على الأقل ٠٠ حتى يمكن ضبط كل طاقة فى مكانها الزمنى دون ما حاجة الى مشاكل الوقت الاضافى ٠

٤ ـ تدريب العمال ـ فى حالة اشتغالهم بالمسرح لأول مرة كما حدث بالاســكندرية ـ على ادخال واخراج قطع الأثاث ٠٠ الأمـر الذى استغرق يومين كاملين لعمـال مسرح سـيد درويش على مسرحية « الحضيض » ٠

توزيع الادوار

سامى منير	فى دور	ساتين .. مجرم سابق
فؤاد فهمى	«	لوقا .. ناسك متجول
فؤاد المهندس	«	فاسكا .. لص
عايدة حسن اسماعيل	«	فاسيليسيا .. صاحبة المنزل
سميره عبد العزيز	«	آنا .. زوجة كلتش
احمد فايق	«	البارون
مدحت مرسى	«	الممثل
عبد الله على	«	كستايوف .. صاحب المنزل
فكرية سلطان	«	ناسيتا .. ساقطة
سهير برعى	«	كفا شنيا .. بائعة فطائر
وديع غالى	«	مدفديف .. عسكرى بوليس
احمد عمر	«	كلستش .. عامل
خميس عبيد	«	بوبنوف .. صانع قبعات
فاطمة تمام	«	ناتاشا .. شقيقة فاسيليسيا
وحيد سيف	«	أليوشكا .. إسكاف
مكرم عبده	«	التترى .. حمال
حسين جابر	«	لوز .. حمال
كمال عبد العزيز	«	الضابط

شعب — جنود

* (الجمهورية ـ سامى داود ـ ٢٢/١٠/١٩٦٣) .

ان المسرح الذى رأيناه فى الاسكندرية مسرح خلا من كمبوشة الملقن ، وهو يقدم مسرحية معقدة لجوركى يمتد عرضها أكثر من ثلاث ساعات .

* (الكواكب ـ سعد الدين توفيق ـ ٦/١٠/١٩٦٤) .

بدأ المهرجان بمسرحية الحضيض لمكسيم جوركى التى قدمتها فرقة الاسكندرية المسرحية .. ترجمها فؤاد دوارة وأخرجها كمال عيد . وكانت هذه هى أول عمل فنى قام به بعد عودته من بعثته الدراسية فى المجر . وفى رأيى أنها أنضج من مسرحياته الأخرى التى قدمها بعد الحضيض .

* (الجمهورية ـ محمد محبوب ـ ٢٤/١٠/١٩٦٣) .

والمخرج جدير بالتهنئة على حظه الباسم لأن الجهد الذى بذله قام على أساس سليم عن البناء الدرامى المكتمل العناصر الحافل بكل أسباب النجاح للمخرج الواعى .. وقد استطاع كمال عيد أن يحقق نجاحا باهرا عوض ما أخذناه عليه فى برنامج تشيكوف بمسرح الجيب فى الموسم الماضى ، فهو اليوم أمام عمل كامل لا لوحات مبتورة وقاعة محاضرات ولذلك تجلت قدرته فى أحسن صورها . ولكن استخدام اللغة الفصحى فى المسرحية يثير أمامى قضية قديمة جديدة .. قديمة بالنسبة للعالم كله الذى فرغ منها من زمان ، وجديدة بالنسبة لنا مع الأسف الشديد .

* (المجلة ـ فؤاد دوارة ـ عدد ديسمبر ١٩٦٣) .

اذا كان للاسكندرية أن تعتز بمفاخر فنية عديدة ، فلا شك أن تقديمها لجوركى العظيم لأول مرة على المسرح العربى مفخرة جديدة تضاف الى هذه المفاخر .

واذا كان كمال عيد قد أفاد كثيرا من دراسته فى الخارج ومن شهوده للمسرحية فساعده ذلك على تحديد الاطار العام للديكور والملابس والحركة المسرحية واضفاء الجو الروسى المحلى على ذلك كله ، فقد تحرر من ذلك .. من كل ما رآه فى كثير من المواقف وفى استخلاص مفهومه الخاص للمسرحية على النحو الذى وضحه فى مقاله المنشور فى عدد سبتمبر من « المجلة » .

كان توفيقه الأكبر فى استخدام الاضاءة الموحية بالجو دون اسراف أو استعراض ، وفى تحريك الممثلين بشكل عام وبصفة خاصة فى ختام الفصل الثالث ٠ ومن أهم التوفيقات التى حققها الأسلوب المبتكر الذى قدم به المنولوج الطويل الذى ألقاه ساتين فى الفصل الأخير من المسرحية ٠

ولا آخذ على المخرج بعد ذلك الا تلك الرسوم التى أضاءها فى خلفية الديكور فى مستهل المسرحية ليرمز بها الى عبودية سكان القبو واستغلال المجتمع الرأسمالى لهم فمثل هذا الأسلوب لا ينسجم مع ديكور واقعى اهتم بابراز أدق التفاصيل ٠

ولعل المخرج قد قصر بعض الشيء فى ابراز عنصر الفكاهة فى بعض أجزاء المسرحية حين أسرع بايقاع الحوار فى مواضع كان ينبغى أن يبطئ فيه ليتيح للجمهور فرصة تذوق النكتة فى العبارة أو فى الموقف ٠

ولا أبالغ أو أجامل اذا قلت أن جميع الممثلين أدوا أدوارهم بفهم واقتدار واضح لم يدع لأحد فرصة للشك فى مواهبهم وحسن استعدادهم وبأنهم جديرون بأن يحملوا لواء الفن المسرحى فى الثغر ٠

ولعل أكبر تقدير أستطيع أن أقدمه لمخرج المسرحية وممثليها أن أعترف لهم صادقا وأنا مترجمها الذى قرأها وكتبها مرات عدة حتى كاد يحفظها عن ظهر قلب ٠٠٠ أنى قد اكتشفت أثناء مشاهدتى للمسرحية أشياء كثيرة لم أكن فهمتها من قبل ونفذت الى أبعاد فيها لم أكن أحسها لولا اخلاصهم جميعا فى أداء أدوارهم واعطائهم من نفوسهم ما جسدها على المسرح فى سيمفونية من الأداء التمثيلى المنسجم يقودها مايسترو شاب لم يظهر على المسرح اسمه كمال عيد ٠

✽ (الجمهورية ـ محمد مندور ـ ١٩٦٣/١٠/٢٣) ٠

وأما صعوبة مسرحية الحضيض لمكسيم جوركى فلم يكن لركود الحركة الدرامية فيها وانما كان لأن هذه المسرحية لا تقود على موضوع موحد وعلى عقدة مسرحية ، بحكم أنها من النوع الذى ابتدأه تشيكوف ونماه مكسيم جوركى ٠

فالمسرحية دراسة دقيقة رائعة للمجتمع الروسى بفئاته المختلفة من البارون المفلس الى الحداد المتعطل ، وبالرغم من خروجها على الأصـــول التقليدية للدراما الا أنها مسرحية قوية رائعة عامرة بالحياة والحركة مما أسعف الممثلين والمخرج المبشر بمستقبل رائع ٠٠ كمال عيد بنص يفتح المجال أمام الممثلين الشـبان والمخرج المستنير وراسمة الديكور البارعة بتقديم عمل فنى استحوذ على اعجابى حتى رأيتنى أنسى ما فى المسرحية

من بعض الهنات مثل تحول الحوار أحيانا وبخاصة فى الجزء الأخير الى ما يشبه الخطب المنبرية الطويلة ٠ وكم وددت بأن لو اختصر المخرج بعض هذه الفقرات بما لا يطمس فيها من أفكار انسانية حية قوية ٠

* (آخر ساعة ــ الفريد فرج ــ ١٩٦٣/١٠/٣٠) ٠

برع المخرج فى تركيب المشاهد بأسلوب تشكيلى بديع ، واستلهام معانى المسرحية بحركة معبرة ومؤثرة ، وبلغ بأســلوب التعبير بالحركة قمته العالية فى المنولوج الطويل الذى يلقيه ساتين عن الانسان ، وفى توزيع المجموعات فوق المنصة ٠ وان كان قد حرص على القيمة التشكيلية العالية فى حركة وفى مواقع الشخصيات فوق المنصة فقد قصر فى ضبط موسيقية الأداء ٠ كانت الضحكات وصيحات التفجع كثيرة جدا وعالية ومتشابهة الى حد مزعج وددت لو أنه كان قد اقتصد منها كثيرا ليتجنب تأثيرات ميلودرامية ناشزة فى سياق مسرحية واقعية متوازنة ٠

* * *

٣ – مشـهد من الجسر

(آرثـر ميللر)

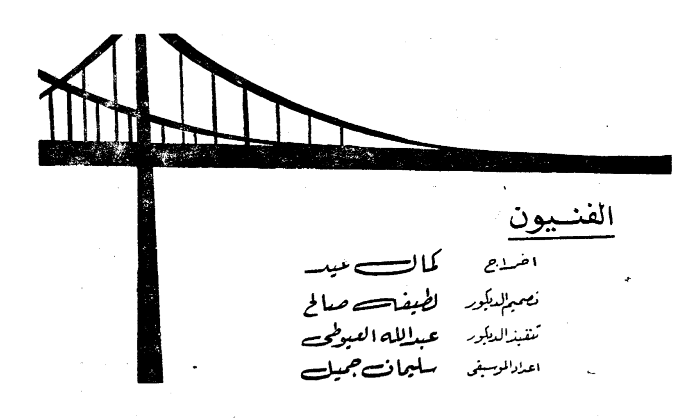
**** نبذة عن المسرحية ..**

المسرحيـة تعرية واضحة تفضح الشـكل الأخلاقى الذى يظهر به المجتمع ، كاشفة عن علاقة الفرد بمجتمعه الصغير والكبير . وبطل المسرحية ايدى كاربون يعيش مع أسرته .. زوجته بياتريس وابنة أختها كاترين . وينشأ حب ارادى بين العامل ايدى وابنة أخت الزوجة عندما تصبح شابة يافعة . ويتصادف أن يزور الزوجة أحد أقربائها ماركو وأخوه الأصغر رودلفو قادمان من ايطاليا للعمل فى أمريكا ويدخلان البلاد سرا . الا أن الحب المتصارع فى قلب ايدى يجعله يبلغ عن الشقيقين الهاربين ، لعلمه أن الأصغر منهما على علاقة حب بالفتاة كاترين. ويقبض البوليس الأمريكى على الشقيقين ، ويروى الأحداث جميعها المحامى ألفييرى الذى يتردد عليه كثيرا ايدى وينصحه ، ولكن ايدى لا يلقى بنصائحه بالا لتنتصر فيه نزعة الشر ضد الشقيقين . ويخرج ماركو الأخ الأكبر فى أجازة استثنائية من السجن ليهجم على ايدى يوم زواج شقيقه الأصغر رودلفو على الفتاة ، كاترين .. ويقتل ماركو ايدى . وتنتهى المأساة لتقرر أن الأخلاقيات قد انحدرت ، وأن الصدام الناشىء عن المعاناة من القانون يرتطم بالنفس البشرية .. لأن ايدى كاربون البطل قد تحول من انسان فى أول المسرحية الى حيوان فى نهايتها ، بسبب أشكال القانون الأمريكى .



توزيع الادوار
حسب الظهور على المسرح

عبدالسلام محمد في دور مايك	فهيم سليمان في دور توني
عادل هاشم في دور لويس	محمد السبع في دور ماركو
سعيد خليل في دور الفيري	توفيق عبداللطيف في دور رودولفو
توفيق الدقن في دور إيدي	حسن عبدالحميد في دور ضابط
رجاء حسين في دور كاترين	عبدالمنعم امام في دور ضابط
أمينه رزق في دور بياتريس	



الفنيون

اخراج	كمال عيد
تصميم الديكور	لطيفه صالح
تنفيذ الديكور	عبدالله العيوطي
اعداد الموسيقى	سليمان جميل

** التجربة الأولى فى المسرح العتيد ..

٣ نوفمبر عام ١٩٦٣ .. يوم سبب لى رهبة كبيرة واحساسا يكاد يصل الى مرحلة الخوف .. الخوف من المصير العظيم .. مصير الفنان .. مصير الانسان . فى ذلك اليوم كان على أن أبدأ التدريبات الفنية على مسرحية « مشهد من الجسر » ... أول محاولة فى بلدنا لتقديم الأدب الأمريكي الحديث والكاتب الأمريكى آرثر ميللر . وكنت خلال جولة صيفية – رغم معرفتى الكاملة بالطاقات الفنية لأعضـــاء المسرح القومى – قد شاهدت صيف عام ١٩٦٣ أغلب المسرحيات التى كانوا يقدمونها فى شكل ريبرتوار على خشبة المسرح القومى بكامب شيزار بالاسكندرية . هناك اجتمعت أكثر من مرة وكان مكان الاجتماع مقاعد المتفرجين مع مدير المسرح القومى . وهناك ومن خلال مشاهداتى فقط اخترت أدوار مسرحية ميللر من أعظم ممثلى المسرح القومى .. هناك اخترت أستاذة المسرح أمينة رزق وتوفيق الدقن وسعيد خليل ومحمد السبع ورجاء حسين . وبقيت مشكلة جادة هى شخصية الفتى رودلفو الشقيق الأصغر لماركو ، وهو أحد الأدوار الهامة فى النص الأمريكى . وكان من الممكن أن يؤدى الدور أحد شبابنا بالمسرح القومى ، الا أن مفهوم الشخصية لم يكن ينعكس على واحد منهم ، مما جعلنى أقرر البحث عن الشخصية من خارج المسرح القومى أو الاعتذار عن اخراج المسرحية .

وتركت المسرح القومى يواظب على تقديم ريبرتواره بنجاح على خشبة مسرح عتيقة وعلى ستار يغطى هذه الخشبة .. كل ما بقى منه بقايا ستار تزينه الثقوب والأسى .. وبدون دعاية أو اعـلان ، وعلى مسرح اختفت الاضاءات من واجهته ، الى آخر ذلك من المظاهر التى أرخها المسرح على مسرحنا القومى العتيق .. لقد كان المسرح القومى يتبع فى ذلك الوقت هيئة باسم مؤسسة المسرح ، وكانت مسارح التليفزيون تخطو نحو أوج عظمتها الاعلانية حيث جندت لها دور المسارح فى الثغر والاضاءات المختلفة والدعايات والألوان التى تفوق ألوان قوس قزح . وبقى المسرح القومى يتيمـا .. هـذا كانت الحقيقـة . أقول تركت المسرح القومى يتابع عمله وجمهوره الكبير الذى يعرف مجده القديم وكان ولا زال يأتى اليه .. لأعود الى القـــاهرة بعــد ان قدمت الحضيض فى ١٨ أكتوبر ١٩٦٣ بالاســكندرية . وكانت شخصية رودولفو تؤرقنى . فلقد انتهى توزيع الأدوار الا من هذه الشخصية الهامة فى حياة المسرحية . وفجأة عن لى أن أبدأ البحث . واتصلت بكل أصدقائى المسرحيين طالبا منهم المساعدة فى ترشيح شخصية شابة لدور رودلفو .. ووافونى بقائمة لا تقل عن عشرين شــابا كنت أقابلهم أو أســعى اليهم فى أماكن ندواتهم أو فى

مسارحهم التى يعملون بهـا . حتى فوجئت بالممثل حسن عبد الحميد يقول لى « سأرسل لك توفيق عبد اللطيف » . ولما كنت لا أعرف توفيق ولم أسمع به من قبل فقد عرفوه لى على أنه طالب بالسنة النهائية بمعهد الفنون المسرحية . وبحركة مقصودة دون أن يعرف أحضرته الى بيتى وكان يسكن بالقرب منى فى مصر الجديدة . ودق جرس بابى ، وكان الطارق توفيق عبد اللطيف .. شاب فى حوالى العشرين مكتمل الشباب .. حى به خجل ورقة لا يكاد صوته يعلو أبدا . وتحدثنا كثيرا زهاء الساعة عنه وعن أدواره وعن معهد التمثيل وودعنى وانصرف . وقررت أن أسند اليه دور (رودلفو) .

وبدأت اجراءاتى الادارية بالمسرح القومى ، وثار الشبان الممثلون هناك لأننى استقدمت ممثلا من خارج المسرح ليقوم بدور هام فى المسرحية وأولوا هذا بأننى لا أعترف بكفاءاتهم ..

ولكننى أفهمت المدير أن القضية قضية الشخصية المسرحية وليست قضية ممثلى المسرح القومى . واعتذرت عن اخراج المسرحية بالفعل اذا لم تجب طلباتى التى هى طلبات المسرحية الفنية .. ووافقت ادارة المسرح القومى على قيام الشاب الجديد بالدور .

وحضر الشـــاب الخجول الى الاجتماع الأول فى ٣ نوفمبر عـــام ١٩٦٣ .. وكنت قد أعددت عدتى ، فتأهبت مبكرا ومعى النص المختار من ترجمة محمد بدر الدين خليل هذا المترجم الذى لم أقابله الا بعد عرض المسرحية بسنتين ، أى فى عام ١٩٦٥ .. ولأقطع حديثى فجأة عن القارىء الكريم لأحكى تجربة الترجمة . فقد كان من المقرر أن أقوم باخراج ترجمة كان المسرح القومى قد دفع فيها أجر الترجمة ، الا أننى بمراجعة الترجمة على النص الأصلى وجدت مع الأسف أن المترجم كان قد حذف مشـاهد بأكملها ، فضـلا عن اختلافات كثيرة فى المشـاهد التمثيلية وأجزاء من الحوار . ووقعت فى حيرة .. الا أن هدانى الصديق الناقد على شلش الى أن هناك ترجمة لدار « كتابى » ـ زودنى بنسخة منها ـ كانت قد صدرت لمسرحية « مشهد من الجسر » فسارعت فى اليوم الأول من شهر نوفمبر بشراء الترجمة ثم راجعتها فى ٤٨ ساعة لم أنم فيها لحظة . وثبت لى وبمحض الصدفة أن الترجمة الأخيرة صادقة ، اللهم الا من بعض كلمات لا مسرحية وتعبيرات تأخذ شكل التكرار .. الا أن السياق العام للترجمة وتسلسل المشاهد فى فصلى المسرحية كان ممتازا . وكانت هذه هى ترجمة كتابى بقلم محمد بدر الدين خليل الذى لم أره .. وقررت تمثيل هذه الترجمة وارجاء مشاكل معاملة المترجم حتى يظهر لنا هذا المترجم الكريم .

وضعت تحت ابطى ذلك الكتيب الصغير الذى هو مسرحية « مشهد من الجسر » وتوجهت الى أول جلسة تدريب بعد أن قام المسرح القومى باعلان المشتركين من ممثلين بميعاد الجلسة ‥ وكانت العاشرة صباحا يوم ٣ نوفمبر ١٩٦٣ ‥ توجهت الى المسرح العتيد ، الى المسرح الذى كنت أتوق لأن أقف كومبارسا فى أية مسرحية من مسرحياته ‥ توجهت اليه وكلى أمل وثقة فى اخراج ميللر بصورة مشرفة ‥ وبمن ؟ ‥‥ بخيرة ممثلى الدولة ‥ فى المسرح القومى ٠

كان الاجتماع باحـــدى الطرقات حيث كانوا يستكملون فى ذلك الوقت مسرح ٢٦ يوليو ٠ وهناك وقبل ميعاد الجلسة وبربع ساعة كنت آخذ مكانى مع الملقن القديم فرج الخطيب أول من وصل الى الجلسة ٠ واكتمل عددنا فى العاشرة والربع صباحا ‥

الأمر الذى سبب لى بعض القلق لأن ميعـــاد جلســة التدريب كان العاشرة صباحا لا العاشرة والربع ، وكان أغلب المشتركين يعرفنى من أيام الزمالة بمعهد التمثيل ، وكنت جديدا على أمينة رزق وسعيد خليل ٠ أما هما فقد كانا فى ذهنى وفى كيانى كممثلين من أعظم ممثلينا من خلال أعمالهما المسرحية التى شهدتها خشبة مسرح الأزبكية سواء فى الفرقة القومية أو الفرقة المصرية أو مسرح يوسف وهبى أو فرقة رمسيس ٠ وقدمت بطاقتى الشخصية الأمر المألوف للتعريف ، وقرأت المسرحية فى جلسة واحدة ٠ ولا أنكر انهـــا كانت طويلة بعض الشىء ‥ أقصـــد الجلسة ، مما أعطى تأثيرا خاطئـا بأن زمن المسرحية سيزيد عن الزمن المألوف للعرض المسرحى ‥

الأمر الذى انبرت معه الأستاذة أمينة رزق مقترحة اجراء حذف لبعض المشاهد ‥ وكنت أعلم أن مسرحية ميللر تقتضى ايقاعا خاصا يتم بالسرعة ‥ فالحياة فى أمريكا وحوادثها تختلف عن الحياة فى القاهرة وحوادثها ، ومسرح ميللر يقتضى من الممثل اسراعا معينا فى الأداء التمثيلى والعبور عليه عبورا لا يخل بالعظيم من مشاهده ولا يؤثر على التركيز المطلوب فى مشاهد معينة ٠ الا أننى — وبكل صراحة — طلبت من الممثلين أن يتركوا لى مهمة زمن المسرحية أعالجه كما أرى وحسبما يتراءى لى من وجهة نظرى ‥ ولا أدرى بالطبع ما جال بخاطرهم وقت ذاك ، المهم أننى كنت واثقا من النتيجة لأن النص كادب مسرحى فوق المناقشة ٠

أمضيت ثـلاثة أيام من أمتع أيام عمرى فى تحليـــل النص فنيـــا ودراميا ٠ ومن خلال الأيام الثلاثة يستطيع المخرج أن يسيطر على ممثليه أو لا يسيطر ‥ فهو اما أن يقنعك بفهمه للنص من خلال التفسيرات

الأدبية والفنية التى يسردها لك شارحا العلاقات ومفهوم الدراما وتطور الشخصيات وموضحا مزايا الديكور ومهمته وألوانه ان أمكن ولو بالاشارة الى بعض المواضع فيه ٠٠ أو لا يقنعك ٠ وخرجت بنتيجة أحسستها ــ وبقوة من عيون كبار ممثلى المسرح هم ممثلو المسرحية ــ أن الكل مقتنع ٠ وقال لى زميل دراستى توفيق الدقن ٠٠ « لقد تغيرت حقا » ٠

وقامت بعض المشـــاكل الفنية الفرعية ، وهى رغبة أحد الزملاء الممثلين فى الاعتذار عن دوره ٠ كان هــذا الدور يقوم بعبء كبير فى النص ، وأستطيع أن أقول أنه الدور الثانى فى المسرحية ضمن بطولات الرجال ٠٠ وساءنى ذلك كثيرا فقد صممت على هذه المجموعة المختارة منذ البدء ٠٠ منذ تولدت فكرة المسرحية عند قراءاتها فى الخارج ، ولم أكن أعلم أى مصير لها سيكون ٠٠ ثم ان التوزيع المبدئى قد تم وعن اقتناع وترو ، ثم اننا قد قطعنا بالفعل شوطا لا يقل عن ستة أيام يمثلون ٢٥ ساعة على الأقل ، رغم عدم اقتناع الأساتذة الممثلين بطول جلسة التدريب ٠ والحقيقة أن لهم بعض العذر فى ذلك ، فالمرتبات التى يتقاضونها والجو العام المحيط بقضية المسرح فى ذلك الوقت وقبل ضم المسرح القومى لهيئة الاذاعة والمسرح والموسيقى بعد ذلك كان ينبىء بالانفجار ، وممثلو الدرجة الثالثة أو الرابعة يهربون من اعتد مسرح فى الدولة ليمثلوا المسرحية فى أسبوع أو فى عشرة أيام على الأكثر ٠٠ والفرق كبير بين المسرحين ٠٠ الى آخر هذه القضايا التى عبأت من الشـعور وزادت من الاحســاس بالاضطهاد ٠٠ الأمر الذى كان مستعصيا معه تماما توجيه ممثلى المسرح القومى أو حتى محاولة تهدئتهم ، لأن الموضوع كان قد استفحل ٠٠ ولم يدرك المسئولون وسط هذا التيار القوى للمسرح وضمن الانشغالات الكبيرة التى تحدث عادة عند بدء مسرحية جديدة واحدة خط السير الخطر ٠ فما بالك والأمر يخص مائة مسرحية أو نصفهم ٠ أعود الى الزميل الممثل الذى أراد (التزويغ) من الدور ٠٠ ولكننى باللين مرة وباستغلال عامل الزمالة القديم مرة أخرى ، وبشرح مضامين ميللر مرة ثالثة ، استطعت أن أنتزع الاقتناع من شفتى الممثل محمد السبع فوافق أخيرا ٠٠ ولكن متضررا ٠٠

**** التنفيذ الفنى ٠٠**

بالنسبة للأداء التمثيلى استطعت أن أصحح خطأ لنفسى كنت قد توهمته ٠٠ لا أقول أننى كنت متوهما تماما ، ولكنى أعود فأذكر أن رأيى كان به شىء من الصـحة وآخـر من الحقيقة ٠ فعند بدئى أول أعمالى بالمسرح القومى كنت أعتقد أننى (سأصلح الكون) خاصة فيما يتعلق

بطريقة الأداء التمثيلى ، وكانت القراءات الأولى التى اثبتت لى أن مجموعة ممثلى مسرحنا القومى قد أصابهم التطور الكبير وأنهم يسـايرون أغلب التيارات الحديثة فى التمثيل ، وعرفت انتشار المترجمات وبعض الكتب الباحثة فى شئون المسرح وفن الممثل اعداده وتكوينه الى جـانب بعض الدراسات الأدبية التى ناقشت المسرحيـات المختلفة وخصـائص تشريحها وطبيعة شخصياتها ٠٠ كل ذلك قد أضفى على الممثل المصرى عظمة حقة وتطورا كبيرا ليساير أحدث المسارح والاتجاهات الفنية فيما يتعلق بطبيعة أدائه التمثيلى وطريقة استيعابه لدوره وخطوات فهمه ومراحل تنفيذه ٠٠ الا أننى لاحظت مع ذلك أن نفرا من غير الباحثين عن هذه الأنماط الجديدة وتلك التيارات الفكرية التى أتاحتها الدولة باحتضانها المترجمات العالمية وسلسلة المسرحيات المختلفة لا زال يقف موقف السلبى ، ولا زال أداؤه لا يستطيع أن يهضم الطريقة الأولى وخطوات المراحل الأولية للأداء التمثيلى الحديث ٠ وكان منى أن أقمت علاقات صداقة مع هؤلاء ، وأخذت بين الحين والحين أدردش فى أمور الثقافة وأمس حركتنا الثقافية وأثرها من بعيد ، وكأننى أستعمل الايحاء ، وكأننى أطلب الى البعض أن يحصـل فى أول كل شهر على سلسلة روائع المسرح العالمى وأعداد المكتبة الدراميه وأن يتابع اقتناء المجلات التى تهتم بالثقافة كالمسرح والمجلة وغيرها ٠٠٠ الا أننى اكتشفت أن النوع الأول المعاصر الهاضم للثقافة المعاصرة قـد أصابه بعض التعالى أو الاحساس بالقوة العلمية التى عادة ما يفخر بها الانسان من داخل نفسه وبينه وبين نفسه اذا ما أحس بالمعرفة تملأ كيانه وبالألفاظ تجرى على لسانه فى يسر ووضوح ٠٠ أضف الى ذلك الندوات التى كانت قد بدأت سواء بالمسرح أو الاذاعة أو التليفزيون ، والتى كان يشترك فيها البعض من ممثلينا ، الشىء الذى زاد الأمر تعقيدا وأكسب نفرا من هؤلاء الممثلين بما يسمى (جنون الآلهية أو عبقرية المناقشة) ٠٠ وكانت كل هذه الأحاسيس وهذه التصرفات انما تعكس بطبيعة الحال فى مصب واحد هو وقت جلسة التدريب ٠

وكنت سعيدا لأن أناقش وأناقش ، وكنت قد خصصت ٥٠ جلسة تدريب لمسرحية ميللر ، على اعتبار أنها تقدم فى فصلين اثنين ومدة العرض الكلى لا تزيد عن الساعتين والربع تماما ٠ ورغم اختلافى الأول مع سيدة المسرح الأولى أمينة رزق ، وتصميمى عليه من ناحية عدم موافقتى على الحذف لطول المسرحية ، الا أن الايقاع العام الذى انساب به النص أوصل المونولوج العظيم الذى حمله الكاتب ميللر شخصية المحامى ألفييرى وهو خاتمة المسرحية كان دائما ما يصل فى ميعاده ٠٠ أى فى الدقيقة الثلاثين بعد الساعتين بما فى ذلك فترة ربع ساعة للاستراحة بين الفصلين ٠٠

ولقد تعرفت على نوع جديد من ممثلينا من خلال عملي بهذه المسرحية ، هذا النوع هو الذى يناقش ويناقش ويحلل ولا يكف عن السؤال ، سواء كان فى المراحل الأولى للعمل أو المراحل الأخيرة · ولو أننى كنت أقبل عن سعة صدر وبانشراح أسئلة المرحلة الأولى ·· الا أننى كنت لا أعطى لأسئلة المرحلة الثانية نفس الوقت للمناقشة التى أتحتها للمرحلة الأولى · ذلك لأن عجلة السير فى النصف الثانى للوقت المخصص لاخراج المسرحية وهو شهر ديسمبر ١٩٦٥ لم يكن يساعد على ذلك ·· لأن عمليات التحليل ما هى الا تقييمات معينة لمراحل معينة ، سواء ما كان متعلقا منها بالنص أو الدور أو تشكيل الفراغ عند وصول الحركة المسرحية وتدريباتها ·· الأمر الذى يعطل فعلا فى المرحلة الثانية من بدء عمليـــات التحليـــل والمناقشات من جديد · ان القاعدة العلمية فى البيئة المسرحية الصالحة أثبتت أن تحديد الهدف منذ بدء العمل والتعرف على الأسباب الحقيقية التى دفعت بالكاتب لكتـابة مسرحية أمر هام ، يجدر بل يلتزم المخرج بتعريفه أول الأمر عند البدء فى العمل ، ومن ثم فالعودة لهذه المرحلة أمر باطل ومعطل للانطلاقات الفنية ، فضلا عن عدم وجود المكان اللائق بها فعلا وسط المرحلة الثانية من العمل التى يبدأ المخرج فيها بالتفرغ والمعايشة مع الحركة المسرحية ومنطقيتها وأسبابها · هذا النوع المناقش ·· لذيذ المناقشة رأيته فى الممثلة القديرة رجاء حسين · واذا كنت أخلع عليها لقب القديرة ، فليس ذلك لزمالتى لها فى المسرح القومى وانما هو ترديد لما وصفها به واحد من أكبر نقادنا من خلال دورها فى مشهد من الجسر ·· الأمر الذى جعل الكاتب احسان عبد القدوس يشبهها بساره برنار الشرق ·

وكان من الطبيعى جدا كما قلت أن قبلت معها مناقشاتها الأولى ، حتى اذا ما وصلنا الى المراحل الداخلية وأصرت هى على متابعة النقاش وضعت للأمر حدا وحسمت الموقف · وكانت الانفعالات التى أحيانا ما كانت تصل الى الشجار ·· ولكنه لم يكن شجارا حقيقيا ·· كان شجارا فنيا بمعنى كلمة الفنية الموضوعية ·· شجارا ترتفع فيه الأصوات وتنخفض ، ثم ترتفع مرة ثانية الى مرحلة الصراخ ، حتى اذا ما التقينا فى نقطة تقابل عدنا زميلين ·· الأمر الذى زادت حدته كلما توترت أعصابنا جميعا ·· وهو أمر طبيعي يحدث عادة وبطبيعية تامة كلما اقترب موعد العرض الأول للمسرحية ، وكما يحس المخرج بأن يوم الافتتاح هو يوم الامتحان الذى يكرم فيه المخرج أو يهان ، كذلك يحس الممثل المشترك بالتمثيل بهذا الاحساس · غير ان الاختلاف واضح بين عمقى الاحساس عند كل من المخرج والممثل ، فالمخرج بصفته المسئول الأول عن العرض تكون سقطته أكبر وعثرته أعظم ·· أما بالنسبة للممثل فان عدم بروزه أو

توفيقه فى دور من الأدوار يتيح له الفرصة للتعويض فى مسرحية أخرى ، فضلا عن أن عدم التوفيق هذا الذى يمكن له أن يصاحب الممثل لن يؤثر بالتالى كثيرا أو بنسبة عظيمة على نجاح العرض نفسه أو تقييمه ، لأن الممثل ليس وحده بطل المسرحية وانما المجموعات المتعاونة المجاورة فى التمثيل حيث يمكن لها أن تعوض عـــدم توفيق زميلهم باجادتهم هم لأدوارهم ، وملء الفراغات أو المساحات التى يمكن لزميلهم أن يحدثها أو يولدهـــا على المسرح ٠٠ كما كان يحدث فعلا فى بعض المسرحيات عند مرض أحد الممثلين وقيام واحد جديد مؤقت بدوره ، فباختصـــار بعض أجزاء الدور ، وبمضاعفة التلقين من الجانبين على الخشبة مثلا بدلا من جانب واحد ، وبمساعدة الشخصيات المتعاونة مع هذا الممثل فى الحركة أو فى تسلم الحوار ، يمكن تغطية موقف ممثل معين ٠

وكان ردى فى كل حالات التوتر أن العرض هو الفاصل بينى وبين المناقشة مع رجاء حسين ٠ وأذكر أننى كنت قاسيا (وزنديقا) بالنسبة للمحافظة على التشكيلات الحركية للممثل ٠٠ فضلا عن اهتمامى فى أغلب مسرحياتى بالوجه والذراع والقدم والحركة المتصلة اتصالا وثيقا بفنية التشكيل ٠٠ الأمر الذى لا يمكننى الاستغناء عنه نتيجة الآلاف من اللوحات التى شاهدتها بالمعارض المختلفة فى الخارج ونتيجة قراءاتى فى الفنـــون الجميلة وفنون النحت والتصوير والزخرفة ٠ والمخرج بالنسبة لهـــذه المرحلة يحس أنه يأتى عملا جديدا ٠٠ أى يحس بالاضافات الفعلية التى تطور النص وتكسبه شاعرية من نوع خاص ٠٠ حتى أستطيع أن أقول أن هناك تشكيلا على الخشبة أو لا أقول أن هناك تشكيلا ٠ فان وجدت هذه الحاسة لدى المخرج مزجها مع أساليبه فى حركة الممثل ، وحملها نفس المعانى الدرامية التى يتأرجح بينها الممثل أو تتلقاهـــا الشخصية المسرحية ، ثم بمحافظته كمخرج على هذا التشكيل انما هو يضيف الى عمله جزءا من أهم أعماله ٠٠ وفى الجهل بهذه الناحية خطر يقضى على الجمالية التى يمكن أن تتولد نتيجة الاحساس بها ٠

**** مشاكل الديكور ٠٠**

ثم كانت مشاكل الديكور ٠ وكان فى ذهنى أن يكون الديكور شفافا يمثل بحق الحياة الأمريكية التى نسمع عنها ٠ ورغم أن الأحداث كانت تجرى قرب بعض المصانع ، بل وأغلب الظن فى نفس المناطق التى ولد بها آرثر ميللر المؤلف نفسه ٠٠ فقد نشأ فى حى هارلم فى مانهاتن ، وهى منطقة تعج بالمصانع والعمال ٠٠ الا أننى أردت أن أحقق الصورة كعامل هام فى النص عن شفافية نفس بطل المسرحية ايدى كاربون ٠٠

هذه الشفافية الرائعة التى تعرضت لجهامة القوانين الأمريكية فتحولت من شفافية خلافة حساسه فى أول المسرحية الى صلادة وعنف وتحد فى آخر المسرحية . ومع الشفافيــة يتحول ايدى كاربون من انســان الى حيوان . ومسرحية « مشهد من الجسر » من المسرحيات التى تقوم بتعرية واضحة متعاقبة ومتصلة تفضح الاستمرار والبقاء والشكل الأخلاقى الذى يظهر به المجتمع الأمريكى ، كما تكشف عن علاقة الفرد بمجتمعه الصغير والكبير . وكان ميللر قد سمع عن أحداثها قبل كتابتها عام ١٩٥٥ بعدة سنوات ثم شرع فى كتابتها من فصل واحد قدم أول ما قدم فى نيويورك ، ثم سقطت سقوطا ذريعا فأعاد كتابتها عام ١٩٥٧ من فصلين بشكلها الحالى الذى قدمت به على مسرحنا القومى ، وقدمها بعد ذلك ميللر على مسارح القارة الأمريكية ، ثم أخرجها المخرج الانجليزى بيتر بروك فى لندن حيث أحرزت نجاحا باهرا . والمسرحية تتعرض للقــانون ومجافاته للطبيعة وتعارضه تعارضا تاما مع طبيعة الحياة القائمة وعدم ارتيــاح النفوس البشرية له . ومن ثم يحدث الصدام ومن ثم يقضى على ويلى لومان بطل مسرحية « وفاة قومسيونجى » . وعلى بطله جون بروكتر فى مسرحيته « البوتقة» (ساحرات سالم) ، وعلى بطله أيدى كاربون فى « مشهد من الجسر » حين يصل كل منهم الى نقطة هامة فى حياته ويفيق ليحزم أمره ومصيره . والجديد فى « مشهد من الجسر » أن ميللر جعل الصدام الناشىء عن المعاناة من القانون يرتطم هنا بالنفس البشرية ، ويكون منشأ هذا الصدام ناتج عن علاقات بشرية انسانية وليست مادية أو اقتصادية .. الأمر الذى استعمله فى مسرحيته « الكل أبنائى » ، كما أنه فى « مشهد من الجسر » يركز بصفة خاصة على المجموعات الشعبية التى تعترض على الوشاية وما ينافى القانون الأخلاقى فى المجتمع ، حيث تبرز من كل هذا وذاك مظاهر عدم الاطمئنان والبلبلة وعــدم الاستقرار وضرورة التفكير والعناية بالكيان المعنوى للفرد .

من أجل هذا رسمت مصممة الديكور منظر المسرحية أكثر من أربع مرات ، ومن أجل شفافية ايدى كاربون جعلت التل يكســو حوائـط البيت ، ومن أجل شفافية كاربون أيضا خرجت بمكتب المحامى ألفيرى لأمام ستارة المقدمة ، ومن أجل حياته فى النص التى كانت تتأرجح فى صعود وهبوط ، استعملت المستويات والمنحدرات مختلفة الارتفاعات ، ومن أجل مودرنية التفكير الذى أخذت بها النص ككل لم أستعمل كابينة التليفون ، ولكننى وضعت التليفون على عمود عادى يظهر وقت استعماله فقط . من أجل هذا كله جعلت ناطحات السحاب الأمريكية التى تحيط الأحداث بسياج ومعها جسر بروكلين يقف شاهدا على المأساة فى مواقف البروز .. جعلت كل ذلك بالرسم الملون .. ألوان العمارات الشاهقة

ناطحات السحاب متباينة اللون ٠ وكانت تظهر هى الأخرى فى أوقات معينة وتختفى فى أوقات أخرى ٠ فاذا كانت الأحداث امام البيت او فى الطرقات أو فى مكتب المحامى حيث شباك يطل على الناطحات ، اضيئت الأنـوار الأرضية الخلفية فتظهر الناطحات بقوتها وكأنها تطبق بمدنيتها على هذا المجتمع البائس فى الجنوب ٠ واذا كان التمثيل يجرى داخل بيت ايدى فلم تكن تظهر على اعتبار أن الذى بالحجرة لا يرى الناطحات مثلا ٠ كما أنها كانت تظهر أيضا حينما يتحدث المحامى عن فلسفاته القديمة التى حملها ميللر لسانه فى المسرحية ٠ وراعيت البساطة الأمريكية الى جانب الصبغات المحلية والمكانية فى ايراد الديكور ٠ واستعملت كل شبر فى خشبة المسرح استعمالا أتاح لى ابراز الأماكن التى حوتها المسرحية وهى حجرة ايدى كاربون ، الشارع المؤدى للبيت ، عتبة البيت ، السجن ، كابينة التليفون ، الدور الثانى من منزل ايدى كاربون ، المنحدر الموصل لبيت ايدى كاربون ، شرفة بيت ايدى كاربون ٠ وكان التنفيذ للرسومات رائعا ، الا أنه وصـل ليلة العرض ٠٠ الأمر الذى أودى بحياة الاضاءة المسرحية فى الأيام الثلاثة الأولى ٠٠ وكم كانت المصيبة فادحة حين علمت أن يوم ٢٦ ديسمبر يوم الافتتاح كانت حفلته مباعة لاحدى الجمعيات الخيرية ٠ وزاد الطين بلة أن الديكور كان ناقصا حتى يوم ٢٤ ديسمبر ، والمفروض حسب المتفق عليه (وهذا بالطبع لا يحدث عندنا أبدا) أن يكون الديكور مقاما بكامل أجزائه على خشبة المسرح يوم ٢١ ديسمبر أو يوم ٢٢ ديسمبر على الأكثر ٠ هذا ما حدث بالفعل ٠٠ الأمر الذى جعلنى أقرر عـدم ظهور المسرحية وليحدث ما يحدث ٠٠ وكان أن حضر مدير المؤسسة ومدير المسرح القومى ومديرهـا الادارى الذى بقى معى لمـدة ٤٨ ساعة على كرسى فى صالة مسرح الجمهورية حيث تقرر العرض ٠٠ يتابع الأدوات الناقصة ويراقب التلوينات والدهانات المطلوبة ، ورغم أن الأمر أساءنى الى هذا الحد ٠٠ الا أننى كنت مضطرا لهذا السلوك حتى أضمن على الأقل أن يقام الديكور على المسرح أمام الجمهور وأن تعتبر الأربعة أيام الأولى تدريبات على الاضاءة وفى حضور المتفرجين ٠

وكنت قد انتهيت مع الأخ فهيم سليمان مدير المسرح ومساعديه من تجهيزات الاضاءة المسرحية ٠ ورسمت كل ذلك على خريطة بينت أماكن مصادر الاضاءة على الخشبة ورقمت وحددت ، وكان ذلك العمل يدور يوميا فى الثامنة صباحا بمقهى بلدى خلف دار مسرح الجمهورية ، وكم كنا نجد لـذة فى العمل المبكر ٠٠ الأمر الذى يعتبر شذوذا فى عالم المسرح ٠ وأمام اعتبارات هامة وهى عملى أول مرة بالمسرح القومى بعد تعيينى مخرجا بمؤسسة المسرح ، وأمام الحفلة المباعة على أكملهـا ، اضطررت لافتتاح المسرحية يوم ٢٦ ديسمبر ١٩٦٤ ٠ ورغم أن الظروف

التى وضعنى فيها المسرح القومى من ناحية التأخير الى جانب الجهل التام للعمال الهنيين بعملهم الفنى على خشبة المسرح خاصة ممن يعملون منهم فى مجال الاضاءة ، فاننى لم أستطع فى ساعتين أن أنتقل من حركة رقم ١ الى حركة رقم ٣ فى الاضاءة • وأذكر ان ذلك كان بحضـــور مدير المسرح القومى الذى كان يجلس فى صالة مسرح الجمهورية مشفقا • وبرغم هذا اكتملت قطع الأثاث والديكورات فى اليوم الأول ، وفشلت فى أن أقيم اضاءة مسرحية على المستوى السليم •• فقد كانت حركات الاضـــاءة المسرحية تتعدى الثلاثة والعشرين حركة فى الأماكن المتعددة للمسرحية سابقة الذكر •• خرجت منها أربع حركات سليمة فقط •

التنفيذ الفنى :

رائعة الكاتب الأمريكى المعاصر آرثر ميللر (مشهد من الجسر) تعطى كافة الامكانيات والوسائل المسرحية للمخرج لأن يبتدع من الحركات المسرحية الحية ما يشاء •

الايقاع فى الدراما يجرى فى اطراد من بداية النص الى نهايته ، كذلك الأحداث تسير سيرا سريعا ، تساعد الحركة على ابرازه ، والأماكن المتعددة التى تجرى فيها هذه الأحداث تعطى وتضفى على العرض المسرحى خيالا خصبا ، وتجهز للمخرج كثيرا من متطلبات الابتكار والابداع ، بغية تقديم نماذج عالية المستوى من ناحية الحركة المسرحية ، اضافة الى أن تضارب الانفعالات الحية المختلطة ببعضها البعض يتيح للفنان بأن يملأ المسرح بحركات مسرحية غير متكررة ، وتطور الشخصيات المسرحية هو الآخر يقدم ثراء حركيا فنيا يساعد على التشكيل الفنى العام •

ورأيى ــ كمخرج ــ أسجله هنا ، وهو أن فنية الحركة فى هذه المسرحية قد فاقت وتجاوزت ما استطعت الحصول عليه فى مسرحيات أخرى • فالعصرية التى تتمتع بها الدراما تسجل تقديرا عاليا لما يجب أن يأتى عليه الشكل فى الحركة المسرحية ، بل ان هذه العصرية لتساعد على ابراز كل مضمون ومحتوى يمكن أن يعن لرأى المخرج أو يرى هو ابرازه • بل اننى لأعتبر اللوحات السبع التى تمثل المسرحية كلها فرصة كبيرة لحركة مسرحية فعالة نسبة الى أماكن الشارع ، والبيت ، وعتبة البيت ، وكابينة التليفون ، والسجن وغيرها من أماكن أخرى منتشرة على طـول المسرحية وعرضهـــا ، وهو ما يمس الديكور والمناظر ، ويجعل لتصميماتهـــا أهمية عظيمة فى تشكيل الحركة المسرحية ، وفى معالجة القضايا الدرامية عند تنفيذ مهمة الاخراج المسرحى ، طبعا بعد الانتهاء

من مراحل القراءة والتحليل والتفسير وشروح علاقات الشخصيات ، كل هذا وذاك قد دفعنى الى تفصيل فى الفنيات المطلوبة ·

فاذا ما حاولت التفصيل فى الحركة المسرحية داخل تجربة آرثر ميللر ، فان مرد ذلك كان يعود الى اعتبارى مسرحية (مشهد من الجسر) الصورة النموذجية للمسرحية التى تقدم للمخرج الفرصـــة الذهبية على اظهار قدرته فى التعبير ، خاصة وأن أحداثها تدور فى الوقت المعاصر ، وأزياءها وملابسها لا تختلف عن ملابسنا وأزيائنا العادية التى نستعملها اليوم ، وكذلك أثاثها وقطع الديكور فيها خارجية كانت أم داخلية ، بما يوصل بشكل أو بآخر الى الايحاء الصادق ، ويساعد على التطبيق المعاصر دونما غرابة أو ابهام ·

اللوحة الأولى

كما فى غالبية لوحات المسرحية الأخرى ، نجد المحامى ألفيرى عادة ما يفتتح اللوحة بمنولوج قد يكون طويلا بعض الشىء ، وقد يكون قصيرا · كان من الطبيعى التفكير فى المنولوج وفى مدى تبعيته للأحداث القادمة من بعده ، بل وبمدى ارتباطه بهذه الأحداث ·

ولما كان مكان الفيرى فى الدراما يعنى (مكتب المحامى) ، فان ذلك كان يقتضى من الاخراج فصله فى حركته بعض الوقت عن مكتبه ابعادا للملل ، وحتى تأتى منولوجاته وحواراته بعيدة عن المكتب ، بل وفى أشكال مخالفة لجلسته الطبيعية التقليدية على المكتب ، مثلا صورة مزاولته لعمله كمحام له شهرته فى المدينة ، وله مهمته أيضـــا التى وضعها له الكاتب ميللر فى الدراما ، وهى التعليق على بعض الأحداث المسرحية تارة ، والتمهيد لها تارة أخرى ، ثم الدخول فى الحوار على شـكل ديالوج مع شخصية البطل ايدى كاربون حينما يذهب اليه فى مكتبه تارة ثالثة ·

كان ضروريا أن تكون حركته غير عادية ، فهى حركة تعكس أشياء كثيرة هامة ، حتى على المواطنين العاديين من شخصيات المسرحية من أمثال لويس ومايك ، عندما يقابلهما فى أول الدراما وهما يلعبان على الأرض احدى الألعاب الشهيرة فى مجتمعهما الأمريكى المعاصر ، وكان على وأنا أبدأ المسرحية — وفى مخيلتى كل هذه الأفكار عن الحركة المسرحية — أن أجعل ألفيرى يمر على طريق يصطدم هو فيه بالعاملين ليهربا منه ويسيران الى حال سبيلهما حتى نصل الى نهاية منولوج الشخصية ألفيرى الذى يقدم به نفسه ، تماما كما يقدم به ميللر المسرحية نفسها · الأمر الذى يحتاج الى معالجة حساسة للحركة المسرحية تمنطق وتفسر أسباب اختفائه

حتى وصوله الى خشبة المسرح • وكان ذلك يحتم أن تكون المسافة بين مكتبه وبين كواليس المسرح مسافة قصيرة ، فوضعت مكتبه فى أقصى يسار خشبة المسرح ليسهل له الخروج — وفى أقل فترة ممكنة — من الكالوس الأول على المسرح •

اذا ما انتقلت الى بقية أحداث اللوحة الأولى ، وجدت شخصية ايدى كاربون تسير الى البيت •

يصـــل الى البيت مليئـــا بالحيـــوية التى تفسر عظمة الشخصية فى بداية الدراما ، وتساعد على فهم مضـــامين الكاتب ميللر والتى حملهـــا شخصيته التى نحن بصددها ، خاصة فى مواقفها النهائية فى المسرحية ، عندما تتغير الشخصية ذاتها ، وتصبح ذئبة من ذئاب المجتمع الأمريكى المعاصر ، وبحكم القانون الأمريكى ، الذى أراد ميللر أن يفضحه ، ليقول انه يغير ويحول من سلوك الشخصيات التى تعيش بين أرجائه من البطولة الى العفونة •

كان لابد للحركة المسرحية داخل منظر البيت أن تعكس الطهـــارة والنقاء والحب الحقيقى لزوجة ايدى كاربون (بياتريس) ، كذلك لاظهار الحب البنوى لابنة أخت الزوجة (كاترين) ، لذلك كانت الحركة بسيطة عادية خالية من التعقيد ، سريعة سرعة النقاء ، تخرج الحركة من الشخصيات وكأنها شىء فطرى يأتى من تلقاء نفسه • يحدث هذا ، حتى فى أشد مواقف الدراما مناقشات حول عمل الفتاة كاترين •

وكان المنظر يصور الفساد • كان على الشخصيات ان تتخذ أماكن حول المائدة الوســـطى التى توسطت خشبة المسرح ، صـــــاحبة البيت بياتريس هى أنشط أفراد الأسرة من أجل اعداد الطعام ، بينما نرى ايدى كاربون يستريح من عناء اليوم الطويل ومن عمله الشاق فى حمل الجوالات فى الميناء وتفريغ شحنات السفن • ولذا كان من الضرورى أن ينشط ايدى كاربون من راحته ، عندما تشتد الأزمة الدرامية بينه وبين زوجته بياتريس عند النقاش حول خروج الفتاة كاترين للعمل ، وكان من المهم كذلك أن تستمر هذه الحمية فى المناقشة ليقدم لنا الموقف الدرامى حركة مسرحية تعبر عن داخـــل شخصيات المشـــهد الرئيسية الثلاث (ايدى كاربون ، بياتريس ، كاترين) ، حركة مليئة بالنبض حول مشكلة هامة تسير نحو تطوير الحدث الدرامى فى المسرحية •

كانت هناك لحظة هامة تحتمل مضمون مسرحية ميللر ، رأيت من الأمانة الفنية التركيز عليها ، لقد قصدها ميللر فى حواره ، وأعنى بها

لحظة اشـــعال كاترين لسيجار ايدى كاربون ، حينما تميل هى بثقاب الكبريت ، بينما هو ينظر اليها (نظرة الحب) اللاارادى ٠٠ هذا الحب لابنة أخت الزوجة ، والذى هو المحرك الأساسى لمشاكل الدراما التالية ٠ على هذه الحركة الهامة تطفأ أنوار المسرح فجأة ، لتعزف موسيقى الجاز الأمريكية ممهدة للوحة الثانية ٠

اللوحة الثانية

تمثل أهم حركة مسرحية فيهـا ، حركة وصـــول الشقيقين ماركو ورودلفو الى منزل ايدى كاربون ٠ والعامل الأساسى فى حركة هذه اللوحة هو عملية استقبال الضيفين اللذين وصـلا من ايطاليا سرا الى الولايات المتحدة الأمريكية ــ مكان أحداث الدراما ــ طلبا للعمل والرزق ٠ كان من الطبيعى أن تنشط كل من بياتريس وكاترين فى بداية اللوحة فى استعداد لاستقبال الضيفين وتقديم المشروبات لهما ، واظهار عامل الراحة والطمأنينة ٠ ورغم اشتراك ايدى كاربون فى موقف الاستقبال ومظاهره ، الا ان انفصاله بعض الشىء عن بياتريس وكاترين ، كان من الأهمية بمكان ٠٠ دلالة على بقاء وانفصال تفكيره فى قضية الفتاة كاترين ، وما فى ذلك من تفسير لمرحلة الحب التالية ، والتى ستوصل الى حتفه فى نهاية الدراما من جانب ، وبداية للافصاح عن شخصيته أمام الجماهير وتغيرها من جانب آخر ٠

كانت الضرورة تقضى بأن يحتل الضيفان مكانهما فى الحجرة بعد لحظة المقابلة الأولى ٠ وفى انسياب المناقشـة كان على الشاب الصغير اليافع رودولفو ان ينهض ــ نسبة الى صغر سنه ــ ليشرح طريقة الغناء التى يتغنى بها ، لهذا كانت حركته مليئة بالشباب والأمل والحيوية ، مما يلفت نظر الفتـاة الشـابة كاترين اليه ، وكان من المهم ان يحس الجمهور كذلك بالموقف العاطفى بين رودلفو وكاترين من لحظات تقابل العينين ، وأن يستنبط لحظات الانسجام والتعاطف بين الروحين المتشابهين سنا وعاطفة وروحا وشبابا ٠ لهذا كانت المسافة بين الشخصيتين رودولفو وكاترين تكاد تكون قريبة على خشـبة المسرح ، للمســـاعدة على ابراز مضمون الكاتب ٠

ووسط هذا التطور المفاجى فى خط سير الدراما ، نرى ايدى كاربون وقد نهض فجأة كذلك ، وكأنه يحس بكل شىء ، وكان ما سبق وأحسه الجمهور يعكس عليه وحده ، بما يجعله يتخذ لنفســه مكانا قصيا على المسرح ، وكأنه يعترض على كل ما حدث من نظرات وصمتات مكبوتة ، بل وعلى ما يمكن أن يحدث فى المستقبل من تطورات وأحداث ، ولعله ساعتها كان يحس بمستقبله التعس الذى رسمه له ميللر العظيم ٠

وتأكيدا فى تطبيق الحركة المسرحية للشاب والشابة ، فقط اقتضت الحركة الاهتمام بهما والتركيز عليهما · ان الحوار حين تقدم كاترين له الشاى ··· يذكر ·

كاترين : أتريد سكرا ؟

رودولفو : سكر ؟ أجل ·· اننى أحب السكر جدا ·

وكأنها تقدم له ما يحبه جدا ، وكان السكر هو شهدها الذى تقدمه اليه ·

اللوحة الثالثة

نصل الى اللوحة الثالثة ، لتأخذ الحركة فى الدراما شكلا صريحا يفضح كل وساوس ايدى كاربون ، حتى اننى بدأت اللوحة على حركة صامتة (بانتومايم) يذهب فيها ايدى كاربون ويجىء قاطعا الشارع أمام بيته ذهابا وايابا ، ناظرا فى ساعة يده بين اللحظة واللحظة ، قلقا متوهجا ، انه فى انتظار عودة كاترين الى المنزل ، بعد ان اصطحبها رودولفو فى نزهة الى احدى دور السينما لمشاهدة أحد الأفلام ·

كان اختيار الحركة القلقة فى هذا المشهد أمر لازم ومؤكد ، ولقد تعمدت أن تكون الحركة خارج البيت وأمامه ، بما يوحى لنا بأن ايدى كاربون قد بدأ يبحث ويستقصى ويراقب حركات الفتاة الشابة خارج البيت وخارج جدران المكان الذى يأوى الفتاة والزوجة والضيفين ، والذى من ثم ، سينتقل بعد ذلك ــ كما سنشاهد ــ الى مكتب المحامى الفييرى عندما يصل اليه ايدى كاربون فى اللوحة التالية · وكان لابد أن تزداد حركة القلق وشحنة الألم والترصد ، وأن يلاحظ الجمهور هذا الازدياد والصعود النفسى المدمر ، وأن تلاحظ الزوجة بياتريس كذلك كل هذه التغيرات لتفاقم زوجها بمافى أسراره وسريرته من اضطرابات واعوجاج ، تماما كما أراد ميللر ذلك ، وكان طبيعيا أيضا أن تختفى كل أحاسيس واضطرابات ايدى كاربون ــ وفجأة ــ عند وصـــول رودولفو بصحبة كاترين من السينما ، لكن الكبت يستمر ، حتى يصل الى مرحلة الانفجار فى حركة مسرحية تنبع من موقف الصدام الكبير ، كاشفة عن سريرة نفس ايدى كاربون ، وبين هذا الخضم من الأحـداث لم ينس ميللر ان يظهر العاملين لويس ومايك ليشاهدا ما يحدث ، وكان رائعا ان تظهرهما الحركة فى مكان عال لتكشف عما يجرى من أحداث متصارعة ·

ثم نصل الى حركة عظيمة الأهمية ، وأعنى بها موقف كاترين وايدى كاربون مربيها وزوج خالتها ، حينما تشعر الفتاة بحبه لها ، تكاد حركتها

تصبح مشلولة تماما ، تجمد فى المكان الذى عليه فوق المسرح ، هذا بينما يقترب منها ايدى كاربون فى حركة بطيئة ، وكأنه يزحف نحوها ، وبنفس الزحف الهـادىء الذى يزحف به قلبه وعواطفه من الداخل ، حتى اذا ما اقترب على لمسها ، هرعت كاترين الى حجرتها باكية فى حركة عصبية وهستيرية هائلة ٠

وتلعب الحركة المسرحية فى مشهد قادم دورا كبيرا فى كشف أحداث المسرحية ، فى المشـهد ما بين ايدى كاربون وزوجته بياتريس ، وهى تتململ ضيقا حينما تصارح زوجها بمعرفتها بحقيقة مشاعره تجاه الفتاة كاترين ، الأمر الذى يلجأ معه ايدى كاربون الى حركة هروب من مواجهة الحقيقة ، بينما نجد حركة الزوجة تكاد تكون مركزة ، كدليل على الصبر الذى تعانى منه ، والحكمة التى تتسم بها شخصيتها ، والوفاء تقدمه على طول سير الأحداث ٠

وفى الموقف التالى ، أجلست كاترين تستمع الى خالتها بياتريس ٠٠ أجلستها على كرسى هزاز متحرك ، بينما وقفت من خلفها الخالة تنصحها ، وكأن الحوار سر رهيب يدور بين امرأتين من جنس واحد ٠

وفى مشهد تال ، تحتل زيارة ايدى كاربون لمكتب المحامى ألفييرى المقام الأول ٠

اللوحة الرابعـة

كانت حركة المحامى ألفييرى فى مكتبه حركة مقتضبة ، لا تتجاوز مكتبه كثيرا ، على اعتبار انه كمحام يستقبل ايدى كاربون فى قضية هامة ، كذلك أجلست ايدى كاربون الى جانبه فترات طويلة تساعده على شرح مشكلته أو قضيته التى تشغل باله كثيرا ، وتركيزا منى على حادثة جديدة رأيت من الصالح أن تثار على مستوى الجلسة بين الاثنين ، هذه الحادثة الجديدة ، هى تفكير ايدى كاربون فى الابلاغ أو التبليغ عن دخول ضيفين هما شقيقى زوجته الى الولايات المتحدة الأمريكية سرا ، وبطريق غير شرعى للعمل ، ولم يفتنى كذلك أن أجعل حركة البطل تصطدم بعصبيته وبافلاسه العاطفى ، فكان يترك كرسيه أحيانا ليتحرك فجأة فى حركة دائرية تعبر عن ضياعه ، ليحاول بها اثبات قضيته الخاسرة والدنيئة فى آن واحد ٠

تنتقل أحداث الدراما فى الجزء الثانى من اللوحة الرابعة نفسها الى بيت البطل ، حيث مشهد الرقص بين الشابة والشاب ، والصراع الناشىء من احتدام الموقف ، وذلك الالتحام القاسى بين كل من رودولفو وايدى

كاربون ، وهنا نلمح الاثنين فى منطقة التمركز الدرامى ، يمثل كل واحد منهما أحد طرفى الصراع ، وحتى نهاية اللوحة ، وهى نفس نهاية القسم الأول فى العرض المسرحى ٠

اللوحة الخامسة

وهى تبدأ القسم الثانى من الدراما ، ولعل التضاد الذى يتوافر فى هذه اللوحة يجعل المخرج يفكر مليــا فى منطوق الحركة المسرحية التى يختارها للعمل تجسيدا لكلمات المؤلف ٠ فاللوحة بطبيعة تكوينها الدرامى وبنائها الفنى لا تجمع سوى المثلث رودولفو وكاترين وايدى كاربون ، يتقاسم رودولفو وكاترين شطرهـــا الأول ، ثم يدخـــل ايدى كاربون ليشاركهما الشطر الثانى ٠

فكرت أن تكون الحركة وردية بكل معانى الوردية ، شاعرية بأقصى معانى الشاعرية ، رقيقة بأبعد معانى الرقة ، وساعدت على ذلك الاضاءة المختارة التى سيأتى ذكرها بعد قليل ، فكان مشهد الحبيبين يجرى فى رقعة دائرية وردية اللون ، مشكلا مع المائدة المستديرة وســط خشبة المسرح تماما تشكيلا فنيا متناسقا ٠ كانت كاترين تجلس على أحد الكراسى وخلفها رودولفو يميل عليهــا أحيانا ويحتضنها أحيانا أخرى فى حب وشاعرية ، ويتهادى بجانبها على المسرح فى حيوية رقيقة وحساسية أرق ، وكان لطريقة اللمس التى يبديهــا رودولفو تجاه كاترين التأثير الأعظم الذى يثبت ويؤكد عظم العلاقة بينهما والارتباط الوثيق والطبيعى بين روحيهما ٠ ورغم بعض القضايا التى يناقشها ميللر فى هذا اللقاء ، الا أن الحركة المسرحية لم تكن تهتم بالكثير من سطحيات هذه القضايا ، لكنها كانت تحاول بكل جهدها أن تصــل الى الغور ، وأن تؤكد الحب النابض الصاعد فى حياة الشابين الجميلين ٠ كانت الحركة لهما لا تخرج أبدا عن دائرة الضوء الوردى حول المائدة ، ولم تكن تتجاوز ذلك ٠

فاذا ما وصل البطل ايدى كاربون ، ارتفعت الاضاءة العامة للمكان ، ووجدنا الحركة المسرحية وقد دبت الحياة بمجرد وصول هذا الغريم ، واضطرته الحركة ذاتهــا ليقطع المسرح ذهابا وايابا ، محطما الكثير من الأحاسيس الرقيقة والمعانى الطاهرة ، فهو يزأر ويزمجر ويهتز ، ويتحامل حتى على نفسه وسط حركات عصبية مجنونة فى محاولة لأن يمنع سقوط نفسه صريعا للحب والأنانية ، حتى رغم سقوطه أمامنا بالفعل ٠

تمتد عصبية ايدى كاربون الى هـــذه اللوحة كذلك ، فــلا منــاص من الاستمرارية فى تطوير حركته حتى مقابلته مرة ثانية للمحامى الفيرى فى مكتبه ، لكننا نراه فى هذه المرة عصبيا فى كل حركاته وحواره ، وكيف لا وقد قارب على الانفجار ؟ .

لهذا ، لم أجعله يأخذ مكانه للجلوس كما حدث فى المقابلة الأولى للمحامى ، والحركة هى أحسن الوسائل وأعظمها ــ الى جانب الاحساس طبعــا ــ للتعبير عن الحالات النفسية أو الشــعورية . لقد قيدت حركته لتصبح نصف دائرية خلف كرسى المحامى ، على اعتبار انه يريد أن يقنعه ــ ولو كذبا وبهتانا ــ بقضيته الفاشلة ، وبما يحس به وبكل ما يعبث به داخل صدره ... ولكن هيهات .

وعلى ذلك ، فالحركة داخل هذه اللوحة تأخذ تشكيلا خاصا ، خاصة عندما يخرج البطل من مكتب المحامى ليقرر أمرا . ورغم قصر الحوار الذى يتفوه بــه ايــدى كاربون قبــل أن يذهب الى كابينة التليفون ليبلـــغ ــ وكمجهول ــ عن الضيفين اللذين وصلا الى البلاد دون اذن رسمى ، لكن من أجل لقمة العيش الكريمة بفعل العرق والكفاح الانسانى . لقد تعمد ميللر أن يكون الحوار هنا قصيرا مقتضبا ، ومع ذلك فان الحركة القصيرة ــ المناسبة لقصر الحوار ــ كانت تتسم بالاندفاع . الاندفاع من أقرب مكان من باب المحامى الى بوابة كابينة التليفون . ان هذه المسافة القصيرة توحى بالكثير ، وتعطى وتجسد وتعمق كل مفهومات المؤلف آرثر ميللر . لقد جعلت ايدى كاربون يصطدم عند باب كابينة التليفون ، كما تصطك يداه بالسماعة نفسها ، نتيجة الحالة الشعورية التى عليها .

يعود ايدى كاربون بعد ابلاغ الشرطة تليفونيا الى بيته ، لتشكل الحركة المسرحية مشهدا من أصــعب مشاهد المسرحية .. مشهد دعوة كاترين ايدى كاربون الى حفل زفافها . ان الانعكاسات التى تحدث على البطل من جراء هذه الدعوة لا يمكن ابرازها الا بالتفكير واعادة التفكير فى حركة سليمة تصور بالتفصيل كل لحظة من لحظات وكلمات كاترين اليه . انه يراوغ أحيانا ، ويهرب من نفسه أحيانا أخرى ، ويثور داخل نفسه مرة ثالثة ، وفى كل مرة تكون الحركة المسرحية هى الطريق الأوحد لتفسير ما يعترى نفس البطل من الداخل . وفى مواقف المراوغة كان يكتفى البطل بأن يحول وجهــه الى الأرض أحيــانا ، والى الجهة المضادة لكاترين أحيانا أخرى ، هربا من أن تتلاقى العيون . وفى مواقف الهروب

كان يحاول ان يتضاد مع الحركة التى هو عليها ، فاذا كان واقفا حاول الجلوس والعكس بالعكس ٠

حتى اذا ما وصل المشهد الى الحركة المسرحية الكبرى ، وهى التى تدخل فيها الشرطة ، اتسعت دائرية الحركة ، سواء كان ذلك بالنسبة للدور الثانى من المنظر المسرحى ، حيث ينزل الضيفان المتهمان ، أو سواء كان ذلك بالنسبة لحركة الشارع حيث يتجمع أهالى والجيران والسكان ، أو من داخل المنزل نفسه حيث مقر المعركة الحركية الكبرى التى تفصح عن شحنة عصبية من البطل الذى نراه يلف ويلف حول نفسه وحول رجال الشرطة ، محاولا اقناعهم بعدالته الزائفة ٠ وتصل الحركة الى القمة حين يهدد البطل ماركو الأخ الأكبر لرودولفو بالقتل فى نهاية اللوحة التراجيدية الكبيرة ٠

هذا بينما نجد كاترين وبياتريس وقد خيم عليهما ولفهما سكون غريب وصمت رهيب ومفاجأة من نوع خاص ، وكل هذه الأحاسيس كانت تشل من حركاتهما ٠٠ ولا غرو فى ذلك ٠

ونصل الى المشهد الثانى من نفس اللوحة ٠٠ منظر فى السجن ٠ فى السجن ، نعرف الأخ الأكبر ماركو ، وقد أصبح هادئا جدا ، يجلس على كرسى صغير ، بينما وقف الى جانبه المحامى ألفييرى والشاب رودولفو فى زيارة له ، صعب جدا على الممثل فى مثل هذه المشاهد أن يكبت أحاسيسه الداخلية التى تمهد وتسير الى الانفجار ، وأن يجلس فى هدوء أو ادعاء للهدوء فى الوقت نفسه ، لكن عظمة ممثل دور ماركو (الفنان محمد السبع) قد تجلت فى ابراز هذه الصورة الصعبة المتناقضة المليئة بأحاسيس جياشة ، تطلق لنفسها العنان أحيانا قليلة ، وتلتزم كثيرا بمفاهيم ميللر ، خاصة حينما يشير الى القانون بحواره الذى يقول « أما من قانون لهذا ؟ أين القانون لهذا ؟ لست أفهم هذه البلاد ؟» وفعلا أى قانون هذا الذى يساعد الوشاية وينتصر للظلم والافتراء ؟ ٠

اللوحة السابعة

وتمثل بيت ايدى كاربون ، حيث تجرى الاستعدادات للذهاب الى حفل زواج الشابة كاترين ٠ ايدى كاربون يجلس على كرسيه الهزاز استعدادا للذهاب الى الكنيسة ، والبطل رغم جلوسه فانه يتردى فى حالة عصبية وهياج عظيمين ، لكنه يعوض ذلك بهذه الحركة المصطنعة من كرسيه الهزاز ، فلا يكشف الا عن حقد وضغينة أليمتين ٠

ثم يصل الى المنظر رودولفو فى حركة ملؤها الود والحب ، يركع تحت قدمى ايدى كاربون ، وفى وضع يقترب من الذلة والمسكنة ، يدعوه الى حفل الزفاف ، لكن البطل يرفض ، ويظل على كرسيه غير عابىء بأى شىء ، منهمكا فى تدخين سيجاره ٠

وقرب نهـــاية الدراما ، يعج الحى بالكثير من الناس والســـكان المجاورين ، ويصل ماركو السجين بعد أن استاذن لحضور حفل الزفاف ، يصل فى حركات تنم عن التصميم على شىء ، حتى يتم الصدام العظيم ، يقتتل مع ايدى كاربون حتى يقتل البطل بيد ماركو ٠ آنذاك ، يتقدم المحامى ألفييرى الى مقدمة المسرح ـ ولأول مرة فى مركز حركى هام ـ ليختم المسرحية ٠

الاضاءة المسرحية

الاضاءة فى المسرحية تعطى فرصة خلاقة للمخرج للعمل ٠ وعلى قدر عصرية خشبة المسرح التى تمثل عليها الدراما ، تأتى الاستفادة من توزيعات الاضاءة ومفهوماتها الفنية ٠ بمعنى أن مسرحا كمسارح القارة الأوربية الحديثة ، التى تضم فوق خشبتها المسرحية ما لا يقل عن ٥٠٠ مصدر نور (بروجكتور) من العـادية أو التى تعمل عادة بالكربون لتعطى اللون الأبيض اللامع ، مثل هذا المسرح قادر قدرة فائقة على التفوق على أى مسرح تقليدى التقنية ٠

فى مسرح الجمهورية بالقاهرة ـ حيث أخرجت المسرحية ـ حاولت بامكانياته البسيطة أن أقدم عرضا اضائيا مستحدثا ، قدر ما وسعنى بحكم الامكانيات المتواضعة التى كانت أمامى ، ولو أنى أعترف بأن المسرحية كانت تستوعب الكثير من التغييرات الضوئية الزائدة عما سيأتى ذكره ، فيما لو أسعفنا المسرح بامكانيات أفضل ٠

سأحاول أيضا فى هذه التجربة أن أشير الى التفاصيل الفنية لحركات الاضاءة المسرحية ، حتى نجنى شيئا من التجربة ، نظرا لما تتمتع به دراما آرثر ميللر من امكانيات درامية عظيمة ٠

أولا : لما كان الجو الأمريكى الذى تجرى فيه أحداث المسرحية غريب على مجتمعنا ، وكانت هذه هى المرة الأولى التى تقدم فيها مصر مسرح آرثر ميللر على خشبة المسرح المصرى ، فقد رأيت أن أبدأ بمرحلة اطفاء عام لخشبة المسرح ، حتى نستكشف رويدا رويدا هذا العالم المجهول علينا ، وحتى نستوعب ـ عن طريق الاضاءة ـ لحظات التباين والمجتمع والصورة

الاجتماعية والحوادث شيئا فشيئا ، كلما أفصحت الاضـــاءة عن ذلك تدريجيا .

بدأت المسرحية على ظلام دامس ، صوبت بروجكتورا واحد يقع رأسيا وأماما على الأرض ليكشف العاملين لويس ومايك وهما يلعبان لعبة الرماية الأمريكية ، وفى نفس الوقت حين يصل المحامى لأول مرة ليقدم منولوجه الشهير فى بداية المسرحية ، جعلت بروجكتورا آخر يتلقفه وهو فى مشيته متابعا له من بدء ظهوره على المسرح . كان الضوء على المحامى شاحبا ورفيعا كالشعاع حتى لا يظهر الا وجهه فقط ، حتى اذا ما وصل الى مكتبه فى مقدمة المسرح اختفى الضوء الذى تلقفه وصاحبه ، وحتى لا نكشف ديكور المسرحية من البداية ، ليحاصره ضوء آخر قادم من صـالة الجمهور . اضافة الى ضوء آخر أصفر اللون باهته يقع على مكتبه العتيف ، يختفى أيضا بطبيعة الحال وسط هذا التغيير الاضائى الضـوء الذى يقع على العاملين لينصرفا وشأنهما فى الظلام ، كل ذلك وخشبة المسرح كلها فى الظلام .

١ ــ حينما يصل المحامى فى حواره ليصف مكان الأحداث ، وعلى وجه التحديد حين يقول « هذا هو الحى الحقير الذى يواجه الخليج على الجانب المقابل للبحر من جسر بروكلين » ، كنا قد حددنا لأرضية المسرح ألوانا مختلفة من الأصفر والأخضر والأحمر والأزرق تمثل التشـــكيلات العجيبة للبيوت الأمريكية ، وكنا نصعد بهذه الاضاءة جميعها رويدا رويدا بنظام المقاومة Resistance (الريزستانس) وفى بطء شديد . هذه الاضاءة مختلفة الألوان كانت تضىء ستارة التل الخلفية التى وضعناها بعرض خشبة المسرح كلها ، والتى رسمت عليهـــا ناطحات السـحاب الأمريكية ، كمشاركة للحوار الذى وضعه ميللر ، وكانت هذه الاضاءة تعكس بطبيعة الحال على بيت ايدى كاربون بطل الدراما الواقع أمام هذه الناطحات ، فكان يظهر البيت وسطهـا وكأنه كوخ حقير لأحـد العمال المنهوكين فى المجتمع الأمريكى المعاصر .

٢ ــ ينتهى منولوج المحامى ، فتنحسر الاضاءة الصفراء العتيقة من عليه ، ويغوص مكتبه فى ظلام دامس ، بينما يخرج هو فى الظلام .

٣ ــ بعد ثوان معدودة ، تظهر الاضاءة العامة المخصصة لبيت ايدى كاربون ، وكانت تتكون من الألوان الوردى Rose فى الوسط لاستعمالها وحدها فى المشهد الغرامى بين رودولفو وكاترين ، والأصـفر الفاتح ، والبرتقالى .

كان المهم هو سرعة حركة الاضاءة فى البيت . كانت تجرى الاضاءة دفعة واحدة ، لتبدأ اللوحة الأولى سريعة الايقاع .

٤ – لم تكن المشاكل القائمة فى اللوحة الأولى فى حاجة الى تغييرات ضوئية ، ولم أرغب فى ايراد وتحميل المشهد بفلسفة اضائية أخرى .

ثانيا : أعدت الاضاءة الخاصة بمكتب المحامى ليلقى منولوجه فى بداية اللوحة الثانية .

١ – فى نهاية المنولوج ، وقبله بقليل ، يظهر الأخوان ماركو ورودولفو مع أحد العمال الذى يرشدهم الى بيت ايدى كاربون . كانت اضاءة الشارع اضاءة خاصة حاصرة له ، وكانت زرقاء اللون ، باعتبار وصولهما بعد غروب الشمس .

٢ – حتى اذا ما وصلا وتقدما الى داخل البيت ، اختفت الاضاءة الزرقاء فى الشارع ، وأضيئت حجرة ايدى كاربون ، كان الوقت ليلا ، وهو يعنى اضاءة زرقاء .. فاتحة وداكنة تسقط رأسيا من داخل خشبة المسرح .

٣ – وابرازا لموقف السكر الذى تحدثت عنه آنفا (بين رودولفو وكاترين) بينما كان البطل يراقب حركاتهما من بعيد ، فقد أطفأت المسرح كله قبل نهاية اللوحة ، الا من مصدرين للنور (بروجكتوران) مسلطان على الشخصيات الثلاثة السابقة ، واحد فى يسار المسرح برتقالى اللون ، ينزل رأسيا على ايدى كاربون والثانى أزرق اللون وينزل هو الآخر رأسا على رودولفو وكاترين معا ، وحينما يجرى الحوار .

– أتريد سكرا ؟

– أجل اننى أحب السكر جدا .

كان البروجكتور الأزرق الساقط بنوره على الشابين يطفأ ، بينما يظل بروجكتور ايدى كاربون مضاء ، كعلامة على أن ايدى كاربون يرقب الفتى والفتاة جيدا حتى بعد أن انغمسا فى الظلام ، ثم يختفى الضـوء الخاص بالبطل . بعد لحظات محدودة يكون الجمهور قد أدرك فيها مراقبته لهما منذ اللقاء الأول ، ويعود المسرح ليسبح فى الظلام مرة أخرى .

ثالثا : تعود اضاءة مكتب المحامى ، ويخرج .

١ – تضـاء عتبة البيت فقط حيث يقطن ايدى كاربون ، وتكون الاضاءة ليلية باضاءة زرقاء مشربة باللون الأخضر ، كما يضاء معها الشارع

باضاءة زرقاء مماثلة ، لكنها فاتحة اللون بعض الشيء حتى تتبين النظارة وجوه الممثلين ، ولم يكن يمنع وسط هذه الاضاءة الليلية الزرقاء أن نركز ، ومن مصدر نور واحد (بروجكتور واحد أبيض اللون) ، يوضع وفى حذر شديد الى درجة النصف فى المقاومة ، بمعنى ألا يعطى المصدر أكثر من ربع قوته التى كانت تعادل ٢٥٠ وات اضاءة فقط من الأصل ، الذى قوته كيلو واحد ١٠٠٠ وات باللونين الأزرق والأخضر من مكان حضورهما ، وبايقاع يعادل ويماثل ايقاع حضورهما الى المسرح ، وقد كان ايقاع بشبابه وحب وانتعاش وحرية ٠

٣ ـ فى موقف ايدى كاربون وهو يستجدى الفتاة قائلا « أنت قلبى يا كاتى ، اسمحى لى » ، كانت اضاءة الشارع تنحصر عليهما رويدا رويدا ، اشارة الى احساس ايدى كاربون بامتلاكه أو رغبته فى امتلاكه الفتاة وحده دون شريك جديد ٠

٤ ـ لكن كاترين ترفض عرضه وتهرع الى غرفتها فى الداخل ٠ كانت اضاءة البيت من الداخل تحدث فجأة وفى قوة من هول المفاجأة القادمة ، ثم تطفىء ـ وبالتدريج ـ كل اضاءات الشارع ، وعتبة المنزل ٠

٥ ـ كان اطفـاء البانوراما الخلفية المصـــورة لناطحات السحاب الأمريكية ، يجرى عندما تستعمل حجرة ايدى كاربون فى التمثيل ، على اعتبار أن الجالس داخل البيت لا يرى الناطحات ، وبالتالى فالبانوراما الخلفية تضاء عندما تكون الشخصيات المسرحية فى الشارع أو أمام عتبة البيت ، وكان اطفاؤها يأتى دفعة واحدة أحيانا ، وبالتدريج أحيانا أخرى ، ويحدد هذا الأسلوب أو ذاك ، الموقف الدرامى وحده ، وايقاعه ، وحالته النفسية ٠

٦ ـ فى نهاية اللوحة ، حينما تختم بياتريس وكاترين المشهد فى قوة وعنف ، تطفأ الاضاءة فى الحجرة سريعة جدا ٠

رابعا : المنظر مكتب المحامى الفييرى ٠

رغم أن المنظر يجرى فى النهـار ٠ فقد أضات البانوراما الخلفية (ناطحات السحاب) ثم ركزت باضاءة خاصة على مكتب المحامى ، مضيفا اليها اضاءة صفراء من الصالة حتى تستوعب الكرسى الذى يجلس عليه ايدى كاربون بجانب المحامى ٠

١ ـ بعد انتهاء المقابلة بين ايدى كاربون والفييرى ، يتحرك البطل الى الشارع ، ويضاء الشارع باللون الأزرق المتعاد ، على اعتبار أن البطل

ذهب الى المحامى مساء بعد انتهائه من عمله فى الميناء طوال اليوم ، وقبل أن يعود الى بيته مساء ٠

٢ ـ كانت هناك أيضا ضمن قطع الديكور لافتة تشير الى وجود مرقص ليلى BAR ، وكانت تسقط عليها هى الأخرى اضاءة حمراء قانية توحى بما فى داخل المكان ٠

٣ ـ بعد انتهاء المحامى ، تطفأ الاضاءة الحاصرة لمكتبه ، وينصرف هو مارا فى طريقه بالشارع المضاء باللون الأزرق حتى يعبره فتنحسر اضاءة الشارع وتطفأ ٠

٤ ـ ثم تصعد الاضاءة على حجرة البطل ، وفى سرعة نظرا لهمة الأحداث ٠

خامسا : فى الجزء الثانى من المسرحية ٠

كنا نرفع الستار على البانوراما الخلفية وهى مضاءة تماما ظاهرة لناطحات السحاب ، اضافة الى اضاءة مكتب المحامى ، قبل رفع الستار ٠

١ ـ وما يكاد ينتهى المحامى من مقدمته حتى تختفى اضاءة المكتب ، وتختفى معها كذلك اضاءة البانوراما الخلفية ، لتظهر الاضـــاءة الوردية وســـط خشبة المسرح تمـاما حيث جلس رودولفو وكاترين ، وليدور مشهدهما العاطفى فى تكوين وردى خالص يحوطه الظلام من كل النواحى ، باعتبارهما أهم شخصين ومنطقتين فى المنظر كله ٠

٢ ـ اذا ما انتهى هذا المشهد الناعم ، أضيئت الحجرة (ما يحيط بدائرة الغرام) اضاءة نهارية بالأبيض والأصفر والبرتقالى ، وصعدت هذه الاضاءة النهارية فى بطء حتى لا تخدش أو تخل بالمشهد السابق ٠

٣ ـ فى نهاية اللوحة ، يبدو صراع قاس تنم عنه كلمـات ايدى كاربون حين يقول « انهم بحكم القانون يجب أن يلقوا بك الى البحر ، ولكنى شاشفق عليك على شريطة أن ترحل من هنا ولا تضع يدك عليها ، الا اذا كنت تريد أن تخرج على ظهرك » ، كلمات يوجهها الى غريمه الفنى رودولفو ، وعلى ذلك ـ وأمام هذا الحوار المفاجىء لنفس الشاب ـ كان يجب أن تطفأ الاضاءة مرة ودفعة واحدة ٠

خامسا : يبدأ المحامى حواره مع اضاءة مكتبه ، حتى يقدم اليه ايدى كاربون ، فنشهد قوة الاضاءة لتتعادل مع أحاسيس واضطرابات البطل

القادم الى المنظر ، وبقدر يسير يسمح للبطل بالحركة حيث تلاحقه الاضاءة نظرا لأهمية حواره ٠

٣ ـ حتى اذا ما وصل البطل الى كابينة التليفون ساد الظلام كل خشبة المسرح ، فظهر على التو ـ مساعدة لفلسفة المشهد التالى ـ ضوء أزرق ذو لون خاص يكون مشربا باللون البنفسجى ، اشارة الى غرابة الموقف وشذوذه ، هذا الموقف الذى اتخذه البطل للتبليغ زورا عن الضيفين للشرطة ، كما نجد اضاءة زرقاء بنفسجية أخرى تحيط بالتليفون ووسط مكانه لتقع على ايدى كاربون ، وكل المسرح من حوله فى ظلام رهيب ٠

٤ ـ وفى الشارع ، عبر احدى الطرقات حيث يظهر العاملان لويس ومايك ، يضاء المكان باضاءة زرقاء مشربة بالبرتقالى ٠

٥ ـ حتى اذا ما وصل ايدى كاربون الى بيته أضيئت أنوار البيت وأطفئت كل الأضواء الخارجية ، فى بطء يعادل تفكير البطل البطىء فى فعلته الشنعاء ٠٠ فعلة التبليغ ضد أقاربه واخوة زوجته ٠

٦ ـ واستعدادا لظهور ضابط الشرطة وتجمهر عدد كبير من السكان ، يضـــاء بالمسرح الشـــارع الخارجى ، وعتبة البيت ، وجوانب المسرح ، والطريق الخلفى ، وهى الأماكن التى يدلف منها الضابط ، وتكون الاضاءة العامة هذه اضاءة بيضاء عالية بعض الشىء ، تعبر عن كشف الحالة ، وعن القبض على المتهمين أمام أعين الناس وتجمع المارة ٠

٧ ـ عندما نصل الى نهاية اللوحة ، ويصبح ايدى كاربون فى غيظ « سأقتله ، سأقتله » يطفأ المسرح سريعا ويصبح فى ظلام تام ٠

٨ ـ أما فى مشهد السجن ، فقد كنت أركز على المكان بمرور نور واحد (بروجكتور) قادم ويسقط من مكان الاوركسترا ، ما بين الجمهور وخشبة المسرح ليضفى لونا أزرق مباشرا على الحائط (البانوه) الذى كان يرمز الى السجن ٠ واضافة الى ذلك كانت هناك اضاءة جانبية تأتى من كالوس المسرح الأيسر ومن أعلا ، لتعطى دائرة محددة بحيث تساعد على الضوء دون فضح للنور أو للمكان ، على اعتبار وجودنا فى سجن ، ولتساعد على ابراز الممثل وهو فى عزلة عن الحياة العادية ٠

٩ ـ بانتهاء مشهد السجن تصل الاضاءة لحالة الاظلام التام ٠

سادسا : فى اللوحة الأخيرة تضـــاء حجرة بيت ايدى كاربون ، بالاضاءة العامة المخصصة لها فى المسرحية ٠

١ ـ اذا ما تحرك من البيت أحد للخروج الى الشارع ، تضاء عتبة البيت ، والشارع ، ببطء للمساعدة على استلهام الأحداث التالية ٠

٢ ـ فى مواقف الصراع النهائى بالشارع ، حيث مقتل ايدى كاربون بعد شجاره مع ماركو ، تبدأ اضاءة زرقاء جانبية من ناحية واضاءة خضراء داكنة من ناحية جانبية أخرى ، ويختفي من على خشبة المسرح كل لون وكل اضاءة توحى بالزهو أو الصفاء مهما كان مصدرها ، وتقع المأساة ، لتسير كل الاضاءة الزرقاء والخضراء الداكنة الى الذبول ٠٠ ذبول البطل نفسه ، ولكن فى تدرج بطىء جدا يناسب جلال الموت وعظمة السقوط الانسانى ٠

٣ ـ وفى النهاية ، يسلط على المحامى الفيبرى مصدرين للنور ، يمسكانه أو يحاصرانه من صالة الجمهور ، وهو يتحرك واقفا لينهى آخر كلماته وختام الدراما ، وكأن تحقيقه قد انتهى مع انتهاء المسرحية أيضا ، وتسدل الستار ٠

الموسيقى فى المسرحية

اخترت أماكن دخول التصوير الموسيقى وأماكن خروجه أو توقفه بعناية فائقة ، حتى تصبح الموسيقى عامل مساعدة على ابراز الجو الدرامى للتدراجيديا الأمريكية المعاصرة ٠

ـ فى بداية الدراما ، ومع الظلام المعتم ، بدأت بموسيقى الجاز المرحة ، مرح الحياة لمسرحية (مشهد من الجسر) ٠

ـ بينما كانت الاضاءة فى حالة صعود معلنة عن الحى الفقير ، وأمامه على الجانب الآخر ناطحات السحاب ـ وكأنها تعاند أسرة ايدى كاربون القابع فى مانهاتن على قرب من جسر بروكلين ـ كانت الموسيقى الجاز تدخل خلف حوار المحامى الفيبرى معبرة عن أغانى البحارة أثناء عملهم فى الميناء ، نفس المكان الذى يعمل فيه البطل ٠

ـ عندما تذكر الفتاة كاترين جملتها « لقد حصلت على عمل » التى كانت بمثابة الطرقة من شاكوش ثقيل على رأس ايدى كاربون الذى كان يحتفظ بها كالدمية فى بيته ، عندها كان لابد من (شرطة موسيقية قصيرة) تشبه ضربة المطرقة ٠

ـ « انك كنت ستكبرين يوما » تحسرات البطل على الفتاة ٠ مع هذه الحركة التصويرية بشرطة موسيقية قصيرة ، كعامل انتباه للجماهير للحالة

النفسية التى عليها البطل الدرامى ، وكفضح لعلاقته غير الطبيعية بالفتاة كاترين •

ــ فى نهاية اللوحة موسيقى انتقال تعبر عن الحسرة لموقف ايدى كاربون •

ــ « أتريد سكرا ؟ » العبارة الشهيرة فى الدراما ، موسيقى مؤذنة بالترقب والتحفز ، وتوحى بعلامات الانذار •

ــ « اننى أحب السكر جدا » ، تتبعهــا موســيقى انتقالية للوحة الثالثة •

ــ تذكر شخصية بياتريس وسط حوارها « متى سأغدو زوجة مرة أخرى يا ايدى ؟ » ان تبعية هذا الحوار بجملة موسيقية ليوضح سر العلاقة الجنسية بين البطل وزوجته ، ويشرح اهماله لها فى حقوقها المشروعة ، وما يفيض فى اهماله لزوجته والتفاته لحب الفتاة الشابة •

ــ « بل لابد يا حبيبى لابد » موسيقى صارخة مفاجئة وحادة ، من آلات حادة ، للانتقال بها الى لوحة تالية •

ــ حينما يذكر المحامى حواره الى البطل « الطريقة التى دخلا بها الى البلاد ••• » ، فانه يشير الى فكرة التبليغ ، ولو أنه يذكرها عن غير قصد ، الا أنها تترك أثرا ، وتثير انتباها شديدا عند ايدى كاربون ، وهو الذى يستعملها مؤخرا ويفضى عبر هذه الحادثة وحدها الى سقوطه وسقوط الدراما معا • هنا وفى هذا المكان تنبه الموسيقى بشرطة موسيقية قصيرة •

ــ فى الجلسة العائلية ، وقبل طلب الشاب رودولفو الفتاة كاترين للرقص ، يذهب الى الجرامفون ويضع احدى الاسطوانات • ومن المطلوب أن تكون الموسيقى الصـــادرة عن الاسطوانة موسيقى جاز رقيقة ناعمة (كرقصة التانجو مثلا) ، حتى تصبح رقتها عاملا آخر من عوامل تجسيد الصراع عند ايدى كاربون نتيجة حالمية الموسيقى •

ــ فى بــداية الجزء الثانى من المسرحية ، اخترت ان يكون الجاز الموسيقى مثيرا الى أقصى درجة ممكنة ، وذلك قبل رفع الستار ، ولقد ساعد على ذلك أن المحامى يذكر فى حواره قبل اللوحة ، ان الحادثة كانت أيام أحد أعياد الميلاد (الكريسماس) ولقد عبرت الموسيقى المختارة عن هرج ومرج ، وتصفيق لأناس يحتفلون ، فاذا ما انفتح الستار ، ظلت الموسيقى مستمرة فى الخلفية مع الحوار ، أثناء المشهد العاطفى •

– فى نهـــاية اللوحـــة الخامســـة ، واثر تهديدات البطل للشاب رودولفو ، تساعد الموسيقى على ابراز الطعنة القاسية ، طعنة التهديد ٠

– حينما يرجو المحامى بطل المسرحية أن يبارك زواج الشابين قائلا له « دعها تفارقك وباركها » تدخل الموسيقى قاطعة لتقول (لا) بدلا من الحوار نفسه ٠

– بياتريس زوجة البطل تقول لزوجها فى فرح « سوف يتزوجان فى الأسبوع المقبل » تعبر الموسيقى بعد هذا الحوار عن الصدام الهائل ولحظات الانهيار النفسى الداخلى عند ايدى كاربون ٠

– ماركو يذكر فى حواره « اما من قانون ؟ أين القانون لهذا ؟ » والشرطة الموسيقية هنا من موسيقى الجاز تنبه المشاهدين الى القضية الأساسية فى المسرحية ، فهى تعرية واضحة وصريحة وجريئة للعلاقات الانسانية التى أفسدها القانون الأمريكى المعاصر بمواده ٠ ان الموسيقى تعبر فى هذه اللحظة لتقول ما معناه « لا قانون يا سيدى فى الولايات المتحدة الأمريكية هذه الأيام » ٠

– فى نهاية المسرحية ، تعزف موسيقى جاز حزينة تراجيدية ، تمثل تراجيدية البطل ، الذى بدأ مع المسرحية انسانا وانتهى حيوانا ٠ وتستمر الموسيقى المصاحبة لحديث المحامى ، وتسمع فى نهاياتها همهمات وظلال وأشباح أصوات ، هى تعليقات السكان والحى ، وما يجيش فى صدورهم من الشكل الأخلاقى فى رائعة آرثر ميللر (مشهد الجسر) ٠

الجسر بين المسرح والصالة

عندما تكون القصة امريكية ، والشخصيات امريكية ، والجو امريكيا ، والممثلون فوق هذا ينطقون بالعربية الفصحى .. فان حاجزا لابد ان ينشأ بين المسرح وبين الجمهور المحتشد في الصالة .

ولكن كمال عيد استطاع - بشبه معجزة - ان يخترق هذا الحاجز في اكثر من موضع . وان يقيم جسرا عريضا بين الجمهور وبين المضمون الانساني لمسرحية آرثر ميلر . وكانت الموسيقى والاضاءة وحيل الاخراج وسائل بالغة الذكاء في يديه لشرح القضية التي تناولها المؤلف .

وقد استطاع كمال عيد في هذه المسرحية (مشهد من الجسر - مسرح الجمهورية) ان يلفت النظر الى مواهب الممثل الشاب توفيق عبد اللطيف ، الذي يعتلي خشبة المسرح لاول مرة . كما استطاع أن يجعل رجاء حسين اكثر عمقا في فهم دورها .. وعمق الفهم هو الطريق الوحيد الى جلاء المواهب الكامنة في اعماق أى ممثل موهوب .

على أن اروع ما نجح فيه كمال عيد كان القاء الضوء على الاعماق الفنية العجيبة المتجددة لامينة رزق . لقد عاصرت هذه السيدة اكثر من جيل مسرحي ، واكثر من مدرسة .. ومازال في اعماقها الحصبة جديد تقدمه ، وتتفوق به . وقد اثبت كمال عيد هذه الحقيقة بشكل قاطع . وكانت امينة رزق هي الدعامة الاساسية للجسر العريض الذي قام بين الجمهور وبين المسرحية .. وكانت حركتها على المسرح ، وأداؤها وأسلوب انفعالها ، وفهمها العميق نموذجا رائعا لقدرة الفنان الاصيل على الاستمرار والتجدد .

وقد كان كمال عيد يستطيع ان يحقق انتصاره على الجو الاجنبي للمسرحية كاملا ، وان يزيل الحاجز تماما بينها وبين الجمهور . لو انه حذف المعلق الذي يتدخل بين وقت وآخر لشرح الاحداث ينطق باللغة العامية . لقد لجأ آرثر ميلر الى هذا المعلق ليكون الواسطة بين الجمهور وبين مضمون المسرحية . ولو حذف كمال عيد هذا الوسيط لتحقق ملفة جمهورنا لاتاح له ، وللمسرحية ، وللجمهور فرصة اوسع للالتقاء .

وباختصار : كان مشهد الجسد الذي كتبه ميلر رائعا . ولكن مشهد الجسر الآخر الذي اقامه كمال عيد بين ميلر وبين جمهورنا لم يكن يقل عنه روعة .

صلاح حافظ

فى المساء احتشد المسرح بالجمهور مشاهد الحفلة المباعة ، وكان التمثيل جيدا حسب ما قرر ذلك النقاد .. الا اننى أستطيع أن أقرر ان الاضاءة كانت (سلطة) فاخرة . وانتهى العرض وأبقيت عمال الاضاءة معى والمسئولين الفنيين ، وشرعنا نجرى تدريبات الاضاءة حتى حـــان الموعد التالى للعرض وكانت الساعة تشير الى الثامنة والربع مساء ، موعد دخول الجماهير لقاعة المسرح فتركت المكان لخشبة المسرح .. وجلست على مائدة صغيرة أعطى اشارات الاضاءة بنفسى . ولم تتحسن الاضـــاءة قبل عشرة أيام على الأقل .. الأمر الذى أدى بى الى عدم التماسك والى أن أفقد أعصابى وأترحم على أيام زمان .. أيـــام العمـــال المهنيين الذين عاشرناهم أربع سنوات أو تزيد فى عواصم أوروبا ومسارحها .

وأعود الى الوراء قليلا لأقرر المراحل التى قطعتها مع الفنان سليمان جميل الذى أثبت لى حبه الأكيد من خلال مسرح تشيكوف ودراسته ، فقررت ان أتعاون معه فى « مشهد من الجسر » . وكان علينـــا الاختيار فقد كنت أرغب فى أن أحقق معجزة بالموسيقى . فلقد عن لى أن أستعمل موسيقى الجاز .. هذه الموسيقى التى يرقص عليها شـــباب العالم فى فرح وأمل .. هذه النغمات التى تهرع بالحبيب الى حبيبه وتلقيه بين جنبيه .. رأيت ان أجعلها تقوم بوظيفة دراميـــة .. حتى فى أعنف مشاهد المسرحية ، كمشهد مقتل بطل المسرحية ايدى كاربون فى النهاية حيث يخيم الظلام ، وحيث ينصرف شاهدو حادثة القتل الى أعمـــالهم صامتين .. الى الأبد .. وذهبنا الى السفارة الأمريكية (القسم الثقافى) عن طريق اتصال رسمى من مؤسسة المسرح وهناك عشت أنا وسليمان جميل طوال ثلاثة أيام بلياليهم سمعنا فيهـــا أحدث موسيقى الجـــاز المعاصرة . وهنـــاك اخترنا موسيقى (مشهد من الجسر) التى تفصح عن الحب ، وعن الألم ، وعن الأمل ، وعن فقدان المصير ، وعن الميعاد وعن الهروب من الحياة .. ولم أستعمل غير الجاز سواء فى نقلات المشـــاهد المسرحية أو فى الموسيقى التصويرية التى تصاحب بعض الأحداث ، والتى تدخل كمقاطع هامة بين كلمات النص لتحاول ان تقول شـــيئا بلغتهـــا العالميـــة .

وفى التمثيل ، لم تكن هناك مشاكل الا مشكلة الشـــــاب توفيق عبد اللطيف الذى أتيت به من معهد الفنون المسرحية .. فقد كان خجولا يفيض أدبا ، وكان يحس بخطورة موقفـــه ولو كنت مكانه لعانيت من خوفه ، ذلك أنه يقف أمام أكبر ممثل العصر بل وأعظمهم على الاطلاق ..

بين أمينة رزق وتوفيق الدقن ومحمد السبع ورجاء حسين وسعيد خليل. لذلك فقد كانت تنتابه بعض هزات داخليـة كانت تعكس بالتـالى على آرائه ، مما يؤدى به الى حالة التلعثم المفتعل نتيجة الخوف الذى يعانيه من وقوفه وسط أبطال ينظر اليهم هو بعين التقدير والاجـلال والاكبار لشخصياتهم الفنية . وكم كان جميلا من أمينـة رزق والدقن وغيرهما الأسلوب الذى اتبعوه ، فكانت المناقشات معه تفتعل خارج جلسـة التدريب والنكات تلقى على مسامعه ويطلب منه الاشتراك بواحدة منها .. والمساعدة له على رفع الكلفة ، والتشجيع له من آن لآخر . وكنت قد صممت بعد ان تمسكت به الى هذا الحد أن أرفع من مقدرته الفنية وعلى الأقل بالنسبة لدوره بالقدر الذى يضعه فى اطار الشخصية وحدودها ، وعلى المستوى الذى يقف فيه كزميل مع بياتريس (أمينة رزق) وايدى كاربون (توفيق الدقن) . ذلك لأن المتفرج من خـلال تساوى الجهـد المبذول فى الشخصية يستطيع أن يحس بمجهود هذا الممثل الجديد الذى يقف بين عملاقى المسرح القومى .. وكانت تقام له تدريبات خاصة على خشبة المسرح أحيانا بعد جلسـة التدريب ، الأمر الذى جعله مشرفا للغاية فى النهاية وموافقا لكل المواصفات والشروط الخاصة بشخصيته حسب تقدير ميللر لها .

★ حركة النقـد ..

★ (الجمهورية ـ سـعد الدين وهبة ـ ١٩٦٤/١/٢٣) .

واستطيع أن أقول دون مبالغة ان ميللر يقدم الآن على مسرح الجمهـورية وقد بلغ مستوى عالميا فى الاخراج والتمثيل . لقد استطاع كمال عيد ان يغوص فى أعماق النص وأن يقدم ميللر بصورة واضحة مشرفة . نجح كمال فى ان يقدم نصا مليئا بالحركة عميقا كل العمق يقدم على مسرحنا لأول مرة .. اما التمثيل فقد بلغ مستوى رفيعا قدمته باقة من ممثلى المسرح القومى وممثلاته . وبعد .. لقد قدم المسرح القومى حتى الآن فى هذا الموسم عملين كبيرين « الخال فانيا ومشهد من الجسر » .

★ (الأخبار ـ ١٩٦٤/١/١٧ ـ رجاء النقاش) .

ولقد كانت مسرحية ميللر فرصة تألقت فيها بعض المواهب العربية .. لقد كان كمال عيد مخرج المسرحية ممتازا قريبا من روح النص الى أبعد حد ، ولاشك ان هذا العمل هو أول عمل فنى يلمع فيه كمال عيد كمخرج ويثبت فيه امكانياته الكبيرة فى فهم نص مسرحى صعب عميق

مثل هذا النص ، وكان توفيق الدقن ممثلا كبيرا كعادته استطاع بقدرته الفنية الخارقة ان يقدم الينا هذا النموذج الانسانى الذى يرفض التفاهم مع العالم ويحمل مأساته فى كل خطوة من خطواته وعلى كتفيه يحمـــل الصليب وعلى رأسه غار الشوك ، كذلك تألقت فى هذه المسرحية أيضا رجاء حسين . ان مسرحية مشهد من الجسر تعتبر من أنجح المسرحيات التى قدمهـــا موسمنا المسرحى الحالى فى اختيـــار النص والتمثيل والاخراج » .

★ (مجلة المسرح ـ عدد يناير ١٩٦٤) .

وقدم المسرح القومى أيضا رواية مشهد من الجسر للكاتب الأمريكى آرثر ميللر من اخراج كمال عيد وتمثيـــل أمينـــة رزق وتوفيق الدقن ومحمد السبع ورجاء حسين . ولاحظ النقاد من أول عرض التوفيق الشديد الذى أصابه المخرج فى تقديم هذه الرواية الأمريكية وبالتعاون مع الممثلين القادرين ومع مصممة الديكور لطيفة صالح ومع الفنان سليمان جميـــل الذى اختار موسيقى جاز لتصاحب العرض وتتخلله .. كانت رواية مشهد من الجسر أنجح عرض قدمه المسرح القومى منذ بداية الموسم » .

★ (روز اليوسف ـ احســـان عبد القدوس ـ ١٩٦٤/١/٦) .

شاهدت مسرحية ميللر « مشهد من الجسر » على المسرح القومى .. مسرح الجمهورية . وللمرة الثانية بعد أن شاهدت « الخال فانيا » أحس كأنى اكتشفت فى داخلنا عوالم فنية جديدة .. قدرات ومواهب فنية لا حصر لها يمكن أن ترتفع مع الممارســـة والتدريب الى مستوى عالمى .. لقد استطاع المخرج كمال عيد ان ينقلنا الى جو آرثر ميللر . لم أعد أحس انى فى القاهرة وفى حى عابدين .. انى فى نيويورك .. ولم أعد أحس ان هؤلاء الممثلين أعرفهم واحدا واحدا ، انى أحس كأنهم عمال فى الميناء ورغم ان تغيير المشاهد كان يعتمد على الاظلام والاضاءة ورغـــم ضعف امكانيات الاضاءة فى المسرح فقد كانت حركة الاظلام والاضاءة رائعة ومع قليل من الحزم والشخط يمكن ان تكون أروع » .

★ (الأهرام .. وحيد النقاش ـ ١٩٦٤/١/٩) .

صعد أرثر ميللر على خشبة المسرح المصرى لأول مرة هذا العام فى ثالث عرض تقدمه الفرقة القومية فى الموسم الجديد برواية « مشهد من الجسر » التى ترجمها محمد بدر الدين خليل وأخرجها كمال عيد وظهور ميللر على مسرحنا حـدث يستحق الاهتمام لأننـــا لم نتعود بعـد على

مشاهدة نماذج المسرح الحديث مجسدة من خلال العرض المسرحى وخاصة وان هذه الرواية بالذات قد قدمت بأمانة بالغة على يد مخرج شاب استطاع أن يفهم أبعادها الحقيقية فهما دقيقا من ناحية وأن يؤكد من ناحية أخرى وجوده فى طليعة المخرجين الشباب الذين يحملون على عاتقهم مسئولية تجديد وتطوير حركتنا المسرحية المعاصرة ·

★ (آخر ساعة ـ صلاح حافظ ـ ١٩٦٤/١/٥)

عندما تكون القصة أمريكية والشخصيات أمريكية والجو أمريكيا والمثلون فوق هذا ينطقون بالعربية الفصحى ، فان حاجزا لابد ان ينشأ بين المسرح وبين الجمهور المحتشد فى الصالة · ولكن كمال عيد استطاع بشبه معجزة ان يخترق هذا الحاجز فى أكثر من موضع وأن يقيم جسرا عريضا بين الجمهور وبين المضمون الانسانى لمسرحية آرثر ميللر · وكانت الموسيقى والاضاءة وحيل الاخراج وسائل بالغة الذكاء فى يديه لشرح القضية التى تناولها المؤلف · وقد استطاع كمال عيد فى هذه المسرحية « مشهد من الجسر » على مسرح الجمهورية ان يلفت النظر الى مواهب الشاب الممثل توفيق عبد اللطيف الذى يعتلى خشبة المسرح لأول مرة ، كما استطاع ان يجعل رجاء حسين أكثر عمقا فى فهم دورها ، وعمق الفهم هو الطريق الوحيد الى جلاء المواهب الكامنة فى أعماق أى ممثل موهوب · على ان أروع ما نجح فيه كمال عيد كان القاء الضوء على الأعماق الفنية العجيبة المتجددة لأمينة رزق · لقد عاصرت هذه السيدة أكثر من جيل مسرحى وأكثر من مدرسة ومازال فى أعماقها الخصبة جديد تقدمه وتتفوق به ، وقد أثبت كمال عيد بشكل قاطع هذه الحقيقة ، وكانت أمينة رزق هى الدعامة الأساسية للجسر العريض الذى قام بين الجمهور وبين المسرحية · وباختصار كان مشهد الجسر الذى كتبه ميللر رائعا ولكن مشهد الجسر الذى أقامه كمال عيد بين ميللر وبين جمهورنا لم يكن يقل عنه روعة » ·

★ (الأهرام ـ صلاح عبد الصبور ـ ١٩٦٤/١/١٧) ·

ومن الحق ان المخرج كمال عيد فى مسرحنا القومى قد حقق معظم أحداث المسرحية وظلالها وايحاءاتها ونجح نجاحا باهرا فى تجسيم النص سواء بهذا الديكور المكشوف الذى صممته لطيفه صالح والذى يبدو جسر بروكلين من ورائه كأنه شاهد رؤية لهذه المأساة أو بالأضواء المحكمة التى صاحبت المناظر وتغييراتها أو بالحركة المنسجمة التى حكمت خطى الممثلين وسكتتاهم ·· هذا العرض الرائع الذى اشترك فيه فريق

ممتاز على رأسه مايسترو مقتدر هو المخرج كمال عيد ومعه نجوم من أثمن نجومنا المسرحية » .

★ (الجمهورية – الدكتور محمد مندور – ١٩٦٤/١/٩) .

وبالرغم مما بذله مخرجنا الشاب المثقف كمال عيد من مهارة وفهم في هذا الاخراج الصعب فقد أحسست لسوء الحظ ان فترات اطفاء الضوء كانت أطول مما ينبغي . بل وان الاطفاء كان يحدث أحيانا كلية .. مع ان ارشادات المؤلف واضحة في الا يكون الاطفاء الا جزئيا بمعنى أن يطفأ جانب من خشبة المسرح ويظل ركن الفيبرى مضاء حتى اذا انسحب على المسرح الضوء كله . بل ان المؤلف لم يقسم كل فصل الى مشاهد وانما اكتفى بارشادات للاخراج كلما عاد الفيبرى الى الظهور . ومخرجنا هو الذى قسم كلا من الفصلين الى ما أسماه لوحات لاحت لسوء الحظ مفككة غير متصلة لعدم الدقة الواجبة فى طريقة استخدام الاضاءة والاطفاء .

وأما عن الأداء التمثيلى فقد خيل الى ان الشخصيتين الأساسيتين فى المسرحية وهما شخصية ايدى والفتاة كاترين لم يؤديا على النحو السليم الدقيق وذلك باعتبار ان الحب الذى نما فى قلب ايدى نحو كاترين قد كان حبا لاشعوريا لايستدعى خاصة وفى مراحله الأولى الانفعالات الشديدة التى أظهرها كل من الممثل القديم توفيق الدقن فى دور ايدى وردود الفعل العنيفة الشديدة التى أظهرتها رجاء حسين فى دور كاترين. وأما دور الزوجة الذى قامت به الممثلة الكبيرة أمينة رزق فقد أدى بالاتزان والايقاع الواجبين الخاليين من كل مبالغة أو اسراف يخرج الدور عن طبيعته التى حددها المؤلف .

★★ نتائج التجربة ..

١ – ضرورة العمل على اعداد جهاز فنى لكل مسرح من خلال دراسات فى تدريبات الضوء ونقل الاكسسوار والدخول والخروج على خشبة المسرح ، الى غير ذلك من الأمور الهامة فى مظهر العرض المسرحى .. الأمر الذى لايعطل العمل مستقبلا كما حدث فى التدريب على الاضاءة المسرحية فى مشهد من الجسر .

٢ – عدم قبول – فى المستقبلية – أمر افتتاح المسرحية بحفلات مباعة ، وتنبيه المديرين والاداريين بهذه الملاحظة تفاديا لمشاكل الاخراج

وضمانا لمظهر العرض المسرحى ·· خاصة فى حالة امتلاء الصالة بمقاعد المتفرجين كما حدث فى ليلة العرض الأول لمشهد من الجسر ·· الأمر الذى يقتضى التأكد من سلامة العمل الفنى أكثر منه فى أى موقف آخر ·

٣ ــ تصميم المخرج على وجهة نظره الخاصة بالدراما عن فهم وتحليل أصيلين ، هو الطريقة المثلى لاقناع كبار الممثلين بالحقيقة المسرحية وباكتساب حماسهم الشديد للعمل الفنى ·

* * *

٤ ـ « الأزمــة »

(أحمــد حمروش)

★★ نبذة عن المسرحية ٠٠

زوج موظف شاب هو محسن ، يقابل الحياة الزوجية مع زوجته الشابة التى تعتبر ست بيت ، ودخل الأسرة الصغيرة يتركز فى مرتب الزوج فقط ٠٠ ولا يحاول الزوج زيادة دخـــله حتى يستطيع أن يقضى طلبات زوجته الجميلة التى تطمع فى مستوى أرفع من مستوى معيشتها٠ فهى تحلم بالأثاث وبشقة اكبر ٠٠ الا ان « اليد قصيرة والعين بصيرة » ٠

وتبدأ الأزمة عندما تذهب الزوجة الى زوجها فى مكتبه ليصحبها الى الطبيب فتقع عين المدير عليها ، والمدير رجل (هلاس) ، فيغريه جمال الزوجة ٠ وفى يوم آخر يذهب مفاجئا لزيارة موظفـــه المسكين ليتقرب للزوجة ٠ وتتدرج الأزمة وتساعد على ذلك سذاجة الزوجة وضعف شخصية الزوج ٠

وتصل القضية الى القمة عندما يصل خال الزوج ليكتشف الحقيقة المرة ، وليعرى زيارات المدير المتكررة المنهالة على بيت الزوج المسكين ٠٠ وهنا يتحرك الزوج فى النهاية عندما تصر زوجته على ترك المنزل ساعية وراء المدير ٠٠ يبقى الزوج فى بيته بين أهله وعشـــيرته وناســـه حسب ما يقول ، وتخرج الزوجة الى غير رجعة ٠٠

★★★

★★ البــداية :

فى أحد أيام شهر نوفمبر ١٩٦٤ م استدعانى مدير المؤسسة لمقابلة هامة ٠٠ وذهبت الى هناك ، وكانت طبيعته أن يحدثنا حديث الأخ لأخيه ٠٠ وتحدث طويلا ، وســـمعت كل ما قال ٠٠ وانتهى الحديث الشيق الذى كان يتمتع به دائما ٠٠ وكان موضوعه مسرحية « الأزمة » ٠٠ كان المتحدث هو أحمد حمروش مدير المؤسسة والمؤلف المسرحى الجديد ٠٠ وخرجت من عنده ومعى نسخة من الكتاب الماسى الذى كان قد صدر عن

الدار القومية للطباعة والنشر وغلاف الكتاب يشير الى كلمة « الأزمة ٠٠ مسرحية مصرية » ٠ دار الحديث حول طلب المؤلف لى قراءة مسرحيته الجديدة الأولى ٠ ولما كنت مولعا بالتجارب الجديدة فقد سعدت بالأزمة ووعدت بقراءتها وابداء رأيى فيها ٠

وقرأت المسرحية مرة ، ثم عاودت قراءتها بعد أسبوع مرة أخرى على هذه الفترة بين القراءتين تخلق رأيا يعارض ما كان يعلق بالذهن من أفكار أو قضايا بالنسبة للمسرحية ٠٠ ووجدت أنه من الممكن فيما لو أجريت تعديلات كثيرة واختصارات طويلة ٠٠ وجدت من الممكن أن تخرج المسرحية على خشبة المسرح بشرط وجود ممثلين مؤمنين بقضية المسرح للعمل بها ٠٠ اذ أنها رغم أنها المسرحية الأولى لمؤلفها فانها كانت على قدر من النعومة ٠٠ فقد كان موضوعها يكاد يكون مكررا ، ولقد شهدت الأفلام المصرية والمسرحيات بل وتمثيليات الاذاعة نفس الموضوع عشرات المرات ، وهو موضوع الزوجة الجديدة التى تبدأ حياتها وهى ترغب رغبة أكيدة فى تحقيق أحلام شبابها لتتزوج من موظف الحكومة ضئيل الراتب ، ومن ثم يحدث الصراع وتتطور الأمور ليصل مدير المصلحة التى يعمل فيها الزوج لينقض على الزوجة ويحاول اغراءها لتتفتح فى معالم طريق المسرحية تيارات جديدة تسرى فى عروق النص متساندة مع المشاكل البيتية للموظف وعائلته حتى يصل به الحال الى الاستدانات المتوالية ٠ وبين رغبة الزوجة فى العيش الكريم العالى الذى يكاد يصل الى حد الأحلام وبين كفاحات الزوج ، يقطع فى هذا وذاك المدير بأسلوبه الدنىء وتتنحى الزوجة عن مبادىء الفضيلة والشرف لتتبع المدير ولتهز أركان البيت ، وليبقى الزوج وسط عشيرته وفضائله التى تأبى عليه الانحرافات بأنواعها ٠ والموضوع كما لخصته للقارىء العزيز يسير فى خط يكاد يكون مستقيما ويخلو من المكر والدهاء الذى يسمونه (فلفل الدراما) ٠٠ هذا الفلفل الذى يحمى من مواقف المسرحية ، وهو أيضا الذى يمهد للمفاجآت فى المسرحية والتطورات غير المتوقعة ، بحسب تعبير أستاذنا جورج أبيض ٠

★★ الرأى صراحة ٠٠

وكان على وقد حكمت على المسرحية بهذا الرأى أن أعلن ذلك صراحة للمؤلف ٠ واجتمعت ببيته لأقول له احساسى ٠ وقبل الاجتماع عاودت التفكير مرة أخرى فى النص وفى طريقة اخراج المسرحية اذ كان خيط خفى هو الذى يجذبنى اليها ٠٠ ذلك أننى كنت أرى تقديم مؤلف جديد

للمسرح حدث هام فى وقت كان التاليف المسرحى وقفا على أســـماء لا تتعدى أصابع اليد الواحدة .. خاصة اذا كان هذا المؤلف الجديد هو أحمد حمروش .. الرجل الذى مد لى يده وأنا فى أول طريقى عندما عدت من بعثتى أتلمس الطريق . وخاصة من زاوية أخرى اذا كان المؤلف هو أحمد حمروش الرجل الذى عاصر الحقل المسرحى سنوات عدة منذ اشتغاله مديرا للمسرح القومى حتى عمله بمؤسسه المسرح ، فضلا عن وجوده بحكم وظيفته وكاديب فى لجان فنية للقراءة والتخطيط . ودفعنى ذلك كله الى أن أذهب الى الاجتماع الذى ضمنى واياه . وسكت الرجل الكبير وتكلمت أنـا .. وبصراحة . بدأت كلامى بأننى يسـعدنى أن أتحدث الليلة الى المؤلف أحمد حمروش وليس المدير أحمد حمروش ، والحقيقة أننى وجدت الرجل قد أعد عدته أيضا ليتقبل المناقشة على هذا الأســـاس ..

ومن خلال نقاط معينة كنت قد دونتهـــا وأحضرتها معى بدانا الجلسة . ففى الفصل الأول كانت تحضر سيدة عجوز الى مكتب المدير طالبة مقابلته ولكن محسن الموظف بطل المسرحيــــة الزوج وعبد المعبود زميله العجوز محترف الوظيفة الحكومية يثبطان همتها فى مقابلة المدير وتخرج السيدة بعد محاولات حوارية منها لمقابلة المدير ومحاولات أخرى من الموظفين لصرفها عن مهمتها .. لم أجد داعيـــا لهذا المشهد الذى لا يضيف شيئا ان لم يكن يزيد من عوامل التكرار فى الفصل الواحد. ذلك أن هذه السيدة نفسها هى التى تحضر لتختتم ستار الفصل الأول عندما تحضر مرة ثانية طالبة مقابلة المدير . وأكد وجهة نظـــر حذف المشهد المذكور فى بداية الفصل الأول أن مشهد ختام الفصل نفســـه ســيكون مكررا ، ويحس الجمهور بسبق تمثيله وفى نفس الفصل الأول .. الأمر الذى يضيع على خاتمة الفصل المعيته واحتواءه للحدث الجديد غير المكرر . ورغم أن المؤلف قد ذكر لى ان المخرج الذى كان مكلفا باخراج المسرحية فى المسرح القومى بالقـــاهرة قد أكد وجود مثل هذا الموقف فى خطته الاخراجية التى ناقشها مع المؤلف الا اننى طلبت باصرار حذفه .. ووافق المؤلف . وواجهت أمثلة كثيرة للحذف فى مواقف كثيرة من المسرحيـــة أذكر منها المشاهد التالية وأسباب حذفها .

★ فى الصفحتين ١٠ ، ١١ من الفصل الأول مشـــهد بين محسن وعبد المعبود عن الاستمارات الحكومية والروتين والحلقة الطويلة المفرغة التى تدور فيها (ورقة الحكومة) ، ولم أجد بدا من الحذف .. وذلك لأن مواقع أخرى فى المسرحية كانت تشير الى هذه القضايا ، فضلا عن ملاءمة الحوادث لها فى المواضع الأخرى التى تركت فيها .

★ فى الصفحة ١٣ من الفصـــل الأول حكايات الموظف المحترف عبد المعبود وفيها يقص عن المراحل التى عانى فها من الوظيفة بعد جهد ثلاثين عاما فى الحكومة • وكان مبرر الحذف أن هذه القصص والحكايات التى يرويها لا تعكس شيئا مفيدا على الدراما •

★ فى الصفحة ١٨ من الفصل الأول دردشة قصيرة غير محكمـة الدراما أنقلها بنصها :

محمـــد : والله يا سعادة البيه أنا فى نفسي حاجة عاوز أقولها •

المديـر : (متضاحكا) ومستنى ايه ؟ مكسوف ؟

محمـــد : (فى خجل) أيوه فعلا مكسوف •

المديـر : (فى جو مرح) لا يا ســـيدى ما تنكسفش انت زى اخويا الصغير وبلاش زى ابنى علشان ماكبرش نفسى أدام المدام •

★ فى الصفحة ٢٢ من الفصل الأول عودة الى ذكريات عبد المعبود عن الحكومة والثلاثين عاما التى قضاها بين سراديبها وفى مكاتبها حيث يدور الحوار التالى :

عبد المعبود : طب ماتيالله تروح مستنى ايه ؟
عباس : توحشنى عشرتك ياعبد المعبود أفندى • دنا من يوم ما عرفت الحكومة وأنا معاك فى المكتب •

عبد المعبود : وهوا انت عرفت الحكومة يابنى ولا عمرك حاتعرفها •• دى بحر كبير وغويط •• فيه السمك وفيه الحيتان ووحوش البحر وفيه الصدف واللولى والجنبرى كمان •

عباس : جنبرى ؟ •• جنبرى ايه يا عبد المعبود أفندى خليت ريقى جرى•

عبد المعبود : دايما واخدها هزار •• عمرك يوم ما حاتعرف الجد •

عباس : أنا لا عاوز أعرف الجد ولا عاوزه يعرفنى •

★ فى الصفحتين ٢٢ ، ٢٣ من الفصل الأول حوار بين عبد المعبود وعباس يأخذ طابع التحدث ولا يتصل بالحدثية المسرحية •

★ فى الصفحتين ٢٣ ، ٢٤ حوار بين عبد المعبود ومحسن يعيد سرد مشاكل الموظف القديم عبد المعبود •

★ فى بداية الفصل الثانى (المشهد الأول) الافتتاحية حذفت مشهدا بين الزوجة الشابة سميرة وبين الشغالة فتحية ، عن حادثة قلم حبر جاف مفقود لم أجد داعيـــا لوروده فى النص المعد للتمثيل على خشبة المسرح ٠

★ فى الصفحات ٤ ، ٥ ، ٦ من الفصل الثانى (المشهد الأول) مشهد بين أم محسن وابنها الشاب محسن يقص فى سرد مشاكل الأسرة وعدم امكانياتها دفع مصاريف الابن الأصغر مما يجسد مراحـل الأزمة ويقوى أسبابها ٠٠ طلبت أيضا حذفه ٠٠ ووافق المؤلف ٠

★ فى الصفحتين ١٣ ، ١٤ من الفصل الثانى (المشهد الثانى) حوار بين محسن وسميرة نجد له تجسيدا فى مشهد آخـر يمتاز عنه بالتماسك الدرامى ولا ينحو نحو الوصف أو القصص أورده هنا

سـميرة : راجل ذوق باعت يسأل على صحتى ٠

محسن : فعلا ذوق ٠ تعرفى ان أنا حكيت له على حكاية الدوا ٠

سـميرة : يا شيخ مالكش حق تحرجنا وتفضحنا كده ٠

محسن : والله أنا اللى أحرجت معاه ٠٠ لأنه كان بيسألنى باهتمام كبير خالص وعاوزنى أشرح له تأثير الدوا عليكى علشان يعرف الدكتور كان كويس ولا لأ ٠

سـميرة : (فى دهشة) وقال لك ايه لما عرف ؟

محسن : ضحك فى الأول ، وبعدين قال لى أنا زعلان منك ٠ دى الصحة ما يصحش الواحد يتهاون فيها وبعدين سألنى على عنوان البيت وأنا ماكنتش فاكر أبدا أنه حيبعت لنا ورد ٠

سـميرة : معلش خلينا نتمدن ٠

★ فى الصفحتين ١٥ ، ١٦ من الفصل الثانى (المشهد الثانى) حوار بين فتحية الخادمة وسميرة الزوجة حول فرش جرنـال قديم فى النملية رأيت أنه لا يفيد الأحداث فى شىء ٠٠ فحذفته ٠

★ فى الصفحة ١٨ من الفصل الثانى (المشهد الثانى) عزومة ، كلها مجاملات لا تنتمى الى الدراما كالآتى :

محسن : سعادة البيه يشرب ايه شاى ولا قهوة ولا نجيب كوكاكولا ٠

المدير : لا متشكر رأوى أنا أصلى ماشربش دلوقت ٠

الدكتور : (ناظرا فى شماتة الى المدير) أنا اللى شربتها فعلا ٠

محسن : لا مايصحش ٠ والله دى أول مرة سعادتك تشرفنا فيها ٠

المدير : يا أخى دا بيتنا وانت ومدام سميرة زى اخواتى الصغيرين روحى انتى يا شاطرة ٠

فتحية : حاضر يا سعادة البيه (تخرج) ٠

محسن : لا ما يصحش والله ٠

★ فى الصفحات ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ من الفصل الثانى : (المشهد الثانى) حوار مكرر حول ماضى المدير ومسكنه القديم فى شبرا وتكسير الأكواب لا يضيف جديدا الى النص ٠

★ تغيير بعض الأماكن التى نص عليها المؤلف فى الفصل الثالث لمسرحيته ٠ فبقى المنظر كما هو الا من بعض التعديلات التى أضفتها على المنظر من سجاجيد ولوحات ونجف نتيجة الضغط المتزايد على الزوج مما جعله يتلمس طريق حياته وموازنتها عن طريق الاقتراض ٠٠ حتى يمكنه أن يرضى الزوجة الطموح ٠ وقد وافق المؤلف على ذلك ٠

★ فى الصفحتين ٥ ، ٦ من الفصل الثالث اعادات لحياة الموظف عبد المعبود خاصة فى مونولوجه الذى يقول فيه لمحسن (انت تأخذ كلامى على انه كلام راجل عجوز خايف على وظيفته وخايف على ماهيته ٠٠ أنا عارف ان طريقك غير طريقى ٠٠ عندى الابتدائية وانت متخرج من الجامعة ٠٠ أنا قربت عالستين وانت ماحصلتش التلاتين ٠٠ أنا مثلا مارضاش أسيب مكتبى ولا الكرسى الخشب اللى أنا قاعد عليه ٠٠ خلاص بقينا حته واحدة ٠٠ انما أنت فيه قدامك فرصة أنك تقعد قدام مكتب كبير على كرسى جلد من اللى بيدور ٠٠لكن برضه كل حاجة بوقتها ما تستعجلش » قمت بحذف هذا المونولوج بعد اذن المؤلف ٠

★ فى الصفحة ٦ من الفصل الثالث ديالوج بين محسن وعبد المعبود لايفصح عن جديد فضلا على أنه تكرار للحادثة المسرحية التى يعرفها الجمهور ٠

وكانت فرقة الاسكندرية تعانى أزمة فى النصوص المسرحية مما دفع المؤلف على اقتراح تمثيل مسرحية « الأزمة » بالاسكندرية الى جانب عرضها فى القاهرة من فرقة المسرح القومى التى أعلنت ذلك فى

ريبرتوارها وضمن برنامجها موسم ١٩٦٤/٦٣ المسرحى • وكنت قد عرفت جميع ممثلى الاسكندرية وحقيقة طاقاتهـــم الكبيرة عند اخراجى للمسرحية الأولى « الحضيض » وكان ذلك عاملا مســـاعدا على توزيع الأدوار توزيعا دقيقا •

والحقيقة أن المؤلف قد استمع لكل وجهات النظر بالنسبة لملاحظات الحذف ، وبعد أن جلسنا عدة اجتماعات صرح لى أحمد حمروش بحقيقة شخصياته • والمسرحية بالطريقة التى وصفها تكاد تحمل فى طياتهـــا تيارات ثورية رغم عدم التمكن من العثور ببساطة على مثل هذه التيارات من خلال النص المكتوب •• فكما قال لى أحمـــد حمروش أن المدير فى مسرحيته هو رمز للاستعمار البغيض ، وهو يمثل السيطرة الغاشـــمة والقوة واستغلال النفوذ • وهو أيضا يرمز الى نفر من المنتهزين لحرمة هذه الأمة الكريمة •• وهو فى اقتناصه للزوجة المسكينة انما يصـــور المطامع والشهوات التى تكون فى نفوس الأقوياء الغاشمين ، كمـا شرح بقية شخصياته على ان المعلم مدبولى خال البطل وهو الشخصية الريفية الواعية التى تقود محسن الى طريق الرشد ــ ومشاهد هامة وواضـحة كذلك فى الفصلين الثانى والثالث من المسرحية ــ على أنها الوعى والرجولة والشهامة الريفية التى لا تقبل الزيف ، وهى أيضا صـــورة لشخصية الفـــلاح المصرى الشـــهم الذى يقف فى وجه مغتصب قوته (المدير) بشخصيته وبقوة ايمانه وبصدق أحاسيسه وبعظمة تصرفاته • ولم يكن منى الا أن حاولت تحقيق كل ما قاله لى المؤلف فى العرض المسرحى الذى أسعى الى تقديمه •

وبعد كل مراحل الحذف التى أوردتها هذه التجربة تقابلت مع تيار خفى آخر فى نفسى • وهو آراء الناس والأوساط الأدبية والمهتمين بقراءات الآداب المسرحية ، ذلك أن مسرحية « الأزمة » ككتاب كانت قد صدرت •• وكان الجميع قد قرأها وكان الجميع أيضـا يهنىء المؤلف أحمـــد حمروش مدير مؤسسة المسرح بها وبهذا النص ، فى الوقت الذى كان أغلب الجميع أيضا لا يرون فى المسرحية جديدا ••

وسط كل هذه المتناقضات الأخلاقية الا من نفر قليل جـدا من عالج مسرحية « الأزمة » ككتاب أو ناقشها على مستوى الصراحـة •• وجدت نفسى أحس بتيار خفى يكاد يذبذبنى عن اخـــراج « الأزمة » • والحقيقة العلمية ان السمعة التى أحاطت بالمسرحية منذ خروجها ككتاب قد أثرت على العرض المسرحى نفسه كعرض • ذلك لأن الترقب للمسرحية كان شديدا •• ولقد حظيت المسرحية باهتمام كبير قبل ان تنزل نسخها

الى السوق وقبل أن يبيعها متعهدو الصحف والجرائد والمجلات ٠٠ ولا أنكر أن الآراء التى كنت أسمعها على حدة وفى القاعات والتى تؤيد وضع مسرحية « الأزمة » تحت التعبير « اللامسرحى » قد جعلنى أشدد الانتباه وأحس كمخرج بخطورة الموقف وحساسيته وعظائم نتائجه ٠٠ لأننى كنت لا أزال فى بداية حياتى الفنية ، وكان الحرص يقتضينى على تقديم الجيد دائما ٠٠ حتى أستطيع أن أواصل الطريق الذى اختطه لنفسى ٠٠ ولا يخفى على القارىء الكريم أهمية النص المسرحى المكتوب وقوته من ناحية احتوائه على خميرة درامية سواء فى الشكل أو المضمون ٠٠ الأمر الذى تبدأ عنده امكانات واحتمالات نجاح المسرحية اذا ما توبعت بمفاهيم الاخراج وقوة أداء الممثلين من عدمه ٠٠ ورغم كل هذا وذاك فقد أقدمت على مسرحية « الأزمة » حبا منى فى متابعة العمل الفنى الذى كنت لم أنته منه بعد فى ذلك الوقت (مسرحية مشهد من الجسر) بمسرحية أخرى ومع من ؟٠ مع الفرقة الناشئة فرقة الاسكندرية المسرحية ٠ وكذلك اجلالا للمؤلف الجديد أحمد حمروش ٠

★★ تدريبات فى الليل وأخرى فى النهار ٠٠

واقتضى الأمر أن أسافر أيام الثلاثاء والأربعاء والخميس من كل أسبوع للعمل بمسرحية « الأزمة » ثم أعود بعد ذلك لمتابعة العمل فى « مشهد من الجسر » حتى يأتى ميعاد عرضها ٠ وعرضت مسرحية القاهرة فى ديسمبر ، لأسافر من جديد الى الاسكندرية باقيا بجانب « الأزمة » حتى خروجها على المسرح يوم ١٦ يناير ١٩٦٤ على مسرح اسماعيل يس ٠ ومتى ؟ فى عز الشتاء على طريق الكورنيش بالاسكندرية ٠ وتابعنا العمل جميعا بفرقة الاسكندرية وكانت التدريبات تجرى من الثالثة بعد الظهر وتمتد الى الثانية عشر مساء أو بعد منتصف الليل أحيانا ٠ وكانت تشكيلة الممثلين والممثلات عجيبة ٠ فقامت سميرة أمين عضوة فرقة الاسكندرية بدور الشغالة وهو نوع جديد على الأدوار التى تعودت ان تقوم بها وغير ذلك من التجارب الفنية التى ولدتها مسرحية « الأزمة » ٠

★★ مسرح يطل على الكورنيش فى عز الشتاء ٠٠

وكانت فرقة الاسكندرية فى ذلك الوقت تعانى من أزمة حادة بها ٠٠ الا وهى عدم وجود الدار المسرحية التى يمكن لها أن تحقق استمرارها وبقاءها ووجودها الى جانب الفرق المسرحية الأخرى ٠ وانتهى

الأمر بـ « الأزمة » وبمسرحية « الأزمة » الى عرضها على مسرح اسماعيل يس بعـد أن تم لهيئة تنشيط السياحة المشرفة على الفرقه المسرحيـة ايجاره · وليتخيل القارىء مسرحية جديدة لمؤلف جديد يكتب للمرة الأولى للمسرح ، ولمخرج جديد ، وتعرض على مسرح اسماعيل يس الصيفى فى طريق الكورنيس **فى شهر يناير ١٩٦٤** · كان من الطبيعى أن تميت البرودة أطراف جميع أعضاء الفرقة خلال التدريبات خاصة فى المساء حينما يرخى الليل أستاره ، وترتفع أمواج البحر الأبيض المتوسط لتصل الى مدخل المسرح ، وقد يصيب الممثلين جزءا منها وهم فى طريق عودتهم بعد جلسة التدريب الى بيوتهم ·

وكان هذا العرض هو افتتاح العمل لفرقة الاسكندرية على مسرح اسماعيل يس الصيفى · ولا يخفى على القارىء (نظرية القدم والتعود) التى هى ظاهرة من ظواهر الاستمرار فى أى مسرح كان ·· اذ ان الجمهور لايتعود على المكان الا بعد معرفته بالمسرح أولا ثم ارتيـاده مرة أو عدة مرات بعد ذلك ، حيث تتولد بعد ذلك نظرية التعود على المسرح ويرتفع احساسه الوجدانى حيث يشعر بالميل الداخلى للافتـة المسرح ومكانه والشارع الذى يقع فيه ·· بل ومدخله وجدرانه ·· مما يضمن دائمـا عملية المحافظة فى المستقبل على (الزبون) · وكل هـذه الظواهر اختفت حقيقة من مسرح اسماعيل يس ·

وكانت المؤسسة تحاول بكل جهدها بذل كل نفيس وغال فى سبيل رعاية الفـرق الاقليمية ، ولم يكن قد ولد حتى ذلك الوقت الا فرقة الاسكندرية المسرحية نتيجة الجهود المخلصة لرجال محافظة الاسكندرية ورجال مؤسسة المسرح · فارسلت المؤسسة محمد سالم ليعمل مديرا للادارة المسرحية فى فرقة الاسكندرية · وكان يلازمنى فى عملى مما عون على الكثير من مشاكل التخلف فى بعض التدريبات المسرحيـة ·· هذا التخلف الذى كان عادة ما ينتج من عدم تفرغ بعض الممثلين غير المنتدبين للعمل بالفرقة · ولم يكن ينتج دائما عن عـدم احترامهـم للمسرح وقوانينه · وكنا نعود كل ليلة بعد جلسة التدريب لنمر فى طريق عودتنا بالأوتيل الذى ننزل فيه على محل بمحطة الرمل لنأكل البليلة الساخنة بالمكسرات ·· ثم نعود لننام ·· ونبدأ عملنـا فى اليوم التالى بكتابة الحركة المسرحيـة وتدوينها وتجهيز أدوات الاضاءة والبرنامج وتحضير الاكسسوار المطلوب وغير ذلك من الأمور وطريقـة العمل التى كانت حديثة فعلا على الموظفين الفنيين بالفرقة · وكان محمد سالم يؤديهـا باخلاص وأمانة مما سهل كثيرا من المشكلات المتفرقة الخاصة بالاطـار الفنى للمسرحية ·

المهم أننا عشنا ما يقرب من عشرين يوما فى دوامة ، هى مسرحية « الأزمة » . وكان الجميع ومن خلفنا الوسط الأدبى كله يترقب ماذا ستكون « الأزمة » .. وكيف ستقدم على المسرح ؟

وقدمت مهندسة الديكور لطيفة صالح مقايسات الديكور وتصميماته فى مواعيدها . وسافر عمالنا من القاهرة معاونة من المؤسسة وجرى العمل على قدم وساق ، وراجعت طبع البرنامج وقدمت فيه برأى مؤكدا « أن شخوص المسرحية أناس حقيقيون نقابلهم ونحس بهم وننفعل من أجلهم ، ولهذا كان الأدب الواقعى الجديد الذى قدمه المؤلف عاديا فى مظهره ولكنه غير عادى فى مخبره » .

وأعطتنى حوادث المسرحية الفرصة للخروج عن التقليديات المأخوذ بها فى ايراد ديكورات الحجرات من البانوهات ، أى الحوائط التى ترتفع الى جانب بعضها البعض لتعطى جو حجرة . أعطتنى حوادث المسرحية الفرصة لتقديم ديكور رمزى جديد رغم واقعية الأحداث فى النص .. الأمر الذى عابه بعض نقادنا . فالواقع — حسب مفهومى الشخصى — ان المسرحية تعالج واقعية جديدة وكما قال أستاذنا المرحوم الدكتور محمد مندور فى مقال نقده : « أما عن الاخراج والتمثيل فالمسرحية كما هو واضح من النوع الذى يسميه المخرجون عادة بالنوع الناعم ، أى النوع الذى يجب أن ينهض به الممثلون لا النوع الذى يمكن أن ينهض هو بهم . ومن هنا تأتى صعوبة اخراجها وأدائها بواسطة فرقة جديدة » .. لذلك حاولت التخلص من القديم لأساير الجديد فى كتابة « الأزمة » حتى من ناحية الشكل اذا اعتبرنا ان الموضوع الذى تعالجه سبق طرقه أو تقديمه على المستويات الفنية الأخرى . ثم اننى وجدت أن أقدم خدعة الى جانب هذا الخط فى ايراد الديكور الجديد فاستعملت الحوائط القصيرة كالسياج . وعندما أراد البطل محسن فى نهاية المسرحية أن يبقى بين أهله وعشيرته ، وبعد أن تركته زوجته وخرجت ، تماما كما تركت نورا بيتها فى بيت الدمية لابسن ، جعلت حوائط الحجرة تتحرك يمنة ويسرة لتنكشف عن ستار شفاف خلفى وقد على ارتفاعات معينة منه أفراد محسن وأهله وعشيرته الذين يتحدث عنهم النص .. وكان يقف فى الخلفية زميله الموظف الغلبان عباس والموظف المحترف عبد المعبود وخاله الريفى عم مدبولى . وخلف هؤلاء جميعا كان المنظر الجديد الذى تكشف عنه الستارة التل الأمامية وهو يصور حيا شعبيا بدكاكينه التى تشير الى شعبية أخرى .. وواقعية بعيدة عن أحلام المدير وأحلام الست الزوجة سميرة . وشاهد الجمهور محل الحلاق وبائع الفول والطعمية ومبانى السينما الشعبية . وأفصح الستار المرسوم عن كل ما هو شعبى وأصيل

من أجل هذه الأفكار الكبيرة وافقت ان يأتى الديكور على الصورة التى رسم بها ونفذ بها ليفيد بتكويناته وجزئياته فى تقديم هذه الصور المتلاحقه للجمهور ، وهذا خير وأبقى من التمسك بالواقعيه وحوائط الحجرة العالية لأرتبط بواقعية الديكور .. هذه الأفكار كانت يوما ما فى عهد ماض وانقضى .

واذا كانت « الأزمة » تمثل أزمة الشرف وتعالج الضمير الانسانى .. هذا الضمير الذى يمكن أن يتزعزع من جراء الضغط المادى الذى قد يتعرض له الانسان .. فان ذلك كفيل بأن يقيم لها وزنا أدبيا .. وأنا وان كنت قد بدلت فى بعض الألفاظ .. فان الواجب الفنى كان يقتضينى دائما ان آخذ برأى المؤلف ، وهو نفس أسلوبى مع كل المؤلفين الذين أتعامل معهم . غير أن الحقيقة أيضا تضطرنى لأن أكون أمينا فى كل التعبيرات وأصل الحكايات التى عاصرت ميلاد هذه المسرحية المصرية لأقرر للقارىء أن احساسى الخاص بأن المؤلف هو أحمد حمروش المدير كان يزيدنى من التدقيق فى كافة الأمور والمصطلحات .. الأمر الواضح من مواقع الحذف فى المسرحية التى جاءت فى صدر هذا الباب . بل ان عنادا كان ينشأ بينى وبين المؤلف حين كنت مرة بالقاهرة ووصل قبلى ، وحضر جلسة التدريب مع الممثلين كمؤلف للمسرحية ، وكنت قد أضفت بعضا من النكات الخفيفة المحلية التى تزغزغ النص على حسب ما يقولون . وكان أن ثار المؤلف وحضر جلسة قوامها تسع ساعات وألغى الاضافات . وفى اليوم التالى تماما حضرنا سويا جلسة التدريب وأعدت بموافقته طبعا ثلاثة أرباع ما ألغاه ، بعد شرح أسبابه ومضامينه التى اقتنع بها أحمد حمروش وقبل اعادة بعضها راضيا فى أسلوب مهذب رقيق .

من هذه الحادثة البسيطة استطعت ان أخرج بشيئين . أولهما منطقية مناقشة أحمد حمروش المؤلف ، وسعادة الممثلين التى انطبعت على سرائرهم وقتذاك بعودة مواقف الضحك والألفاظ الخفيفة . هذه الظاهرة الثانية لها أصل يكمن فى كل ممثل دولتنا .. بل أحيانا فى كل ممثلى العالم . الا أن النسبة كبيرة عندنا عنها بالخارج . ذلك لأن أساطين الأدب فى كل مكان يظهرون يوما بعد يوم وسنة بعد سنة .. أما فى مسرحنا فحركة المسرح الأدبية تسير ببطء .. بل انها تنتمى الى أصل يؤدى الى مرحلة الاقتباس الشهيرة ، بل الى التأليف أيضا .. وكذلك كان الممثل المصرى حتى فى الفرق الناشئة يتلمس الطريق دائما نحو الأخف ونحو الأسهل هضما .. يشترك فى ذلك أيضا أن عدم تفرغ الممثل لفنه .. بل لفرقته نفسها .. يقف عاملا هاما لتأييد هذه الظاهرة وبقاء استمرارها .

وتسير المسرحية سيرتها وتعرض فى ميعادها المحدد ١٦ ينـاير ١٩٦٤ • وتسجل حادثة صغيرة من ذكريات مسرح الاسكندرية وفرقتها ، يجدر بالقارىء أيضا أن يلم بها لطرافتها ، ولأنها تكون نتيجة من النتائج الهامة التى يبحث فى أمرها هذا الكتاب •

فقد كنا نعمل فى الأسابيع الأخيرة قبل العرض على استكمال كل الأدوات والمهمات المسرحية ، وكانت الأيدى التى تلقفت العملية الفنية من موظفى الاسكندرية ، أيدى غير خبيرة تماما بايقـــاع المسرح • هذا الايقاع الخاص الذى يجرف كل من يعمل فى المسرح الى سرعته وينقل اليه عدوى (الانجاز) •• ذلك لأن المسرح كما لا يخفى على قارئى العزيز يتمتع بحياة خاصة •• وايقاع خاص يسير مع هذه الحياة فى كل مراحل تكوينها • وهو بالتالى يضطر العاملين فيه الى السرعة والحزم فى انجاز الأمور المعهودة اليهم لصالح المسرح ومن أجل المسرح • وخرجت مع زملاء الادارة المسرحية ولففنا فى أسواق الاسكندرية عن الاكسسوارات ، ثم الى محلات الموبيليا لاختيار طقم أخضر يقرب لونه من لون جدران الحوائط مع تغيير خفيف فى درجة اللون ، ووافقت على الطقم المطلوب ودفعنـــا العربون • كان ذلك يوم ٩ يناير عام ١٩٦٤ ظهرا •

★★ الأيـــام الأخيرة ••

ثم كانت التدريبات النهائية وتركيبات الاضـــاءة لخشبة مسرح لا تعرف الا الشموس البيضاء وهى مصادر النور التى تفرشه وتحول المكان المسرحى الى فرح مما لم يكن يجدر باستعمالها فى مسرحية «الأزمة»• ووسط هذا وذاك كان المختص الادارى لم يحضر الطقم ، وكنت أنبه بين الحين والحين لاستحضاره ، لا ســـيما وأن مكانه لا يبعد عن مسرح اسماعيل يس أكثر من ١٠٠ متر •

وفى جلسة التدريب دائما كنت أستعيض عن الطقم بآخر وفى نفس حجمه حتى يصل الطقم الأخضر الجديد • وفى جلسة التدريب الخاصة صباح ٦٤/١/١٦ لم يكن الطقم قد حضر ، وانتابتنى هزة قاســـية •• ولم أدر الا ودموعى تنهمر على وجنتى لهذا المصير •• مصير الحياة الفنية حين تعطلها روتينيات تسير فى فلك خاص بها • وفى محطة الرمل كنت أرسل برقية عاجلة للسيد محافظ الاسكندرية أحمل الفرقة فيه نتيجة عدم تقديم العرض فى موعده •• وعدت بناء على رأى زملائى لدار المسرح بكامب شيزار • ولشد ما كانت دهشتى عندما وصلت لبـــاب المسرح

ووجدت أن عربة صغيرة تفرغ شحنة الطقم الأخضر الجديد • ففرحت ، ودخلت الى المسرح •• وكأن شيئا لم يحدث •

ورغم كل ما قيل في السر عن المسرحية ، فقد عرضت المسرحية وشهدها النقاد والأدباء وسجلوا انطباعاتهم واستطاع ممثلو الاسكندرية أن يبرزوا القضايا الواقعية في « الأزمة » ، ونالت المسرحية كلمات الاستحسان من النقاد وكلمات التقريظ من غيرهم ، وحظيت بجمهور كبير في الاسكندرية ، وأيضا عند اعادة عرضها في مهرجان فرق المحافظات الذى عقد في القاهرة بمسرح الأزبكية عام ١٩٦٤ • ورغم ذلك فان السمعة التى انتابتها من جراء طبعها فى كتاب •• حتى بعد أن جرت عليه تعديلات عامة بالنسبة للنص المعروض على خشبة المسرح والممثل بفرقة الاسكندرية •• فقد ظلت هذه السمعة على حالها •• خاصة فى المجالات الفنية فى القاهرة ، ومن المسفسطين الذين لم يشاهدوا المسرحية أو يكلفوا أنفسهم مشقة مشاهدتها بالاسكندرية •

الحركة المسرحية :

المسرحية من المسرحيات المصرية التى تحتم على مخرجها ابراز حركة المسرحية فى اطار محلى ، بحيث يكون هذا الاطار مصطبغا بكل الحركات المحلية والشعبية والجماهيرية التى يتحرك فيها أبطال الدراما وأفرادها • كان أول ما يعنينى فى الأمر هو دراسة المكاتب الحكومية ، خاصة عند موظفيها المحترفين القدامى ، الذين قضوا ما يقرب من الثلاثين عاما أو تزيد على المكاتب • وهكذا كانت حال عبد المعبود أفندى أحد الشخصيات الهامة فى المسرحية ، ان الروتين الذى صبغ هذه الشخصية بلونه جعلها تظهر على المسرح وكأنها مصلحة حكومية متخلفة من سواقط العهد الماضى • حركاته المسرحية بطيئة ، تأملاته الروتينية مكررة وتافهة • خوفه عظيم على مكتبه وعلى وظيفته (المسكينة) ، وكل هذه وتلك جعلته يرتبط أشد الارتباط بكرسيه الوظيفى الجالس أو القابض عليه — ان صح التعبير — كان من الطبيعى وسط الأحداث المسرحية أن تهرع هذه الشخصية (عبد المعبود) وسط كل أزمة من أزماتها الى مكتبها العتيق البالى ، الذى هو منقذها فى الوقت ذاته ، وكان طبيعيا وضروريا كذلك أن تهرع فى سرعة ، وفى حركة ديناميكية ، تتناسب أو لا تتناسب مع طبيعة سنها فى المسرحية ، كان من الضرورى كذلك أن تكون حركة هذه الشخصية مرتبطة ارتباطا أبديا وقويا بباب (المدير) صاحب الحول

والقوة ، بما يجعل حركة عبد المعبود فى أغلب مواقفه المسرحية حركة آلية تتجه على الدام الى باب المدير .

واذا ما عرجت على أهمية الحركة المسرحية عند شخصيات دراما (الأزمة) للكاتب الفنان أحمد حمروش ، وجدت أن مراحل التطور فى شخصية البطل محسن تمنحه حركة خاصة ، بها شيء من النشاز ، بالنسبة لزملائه الموظفين من حوله . بما يساعد على ابراز شخصيته الحقيقية فى الدراما ، وذلك نتيجة معاناته بمشاكل بيته وزوجته وقلة المال فى يده ، فتصبح شخصيته على ذلك النسق منفصلة تماما عن المجتمع الحكومى الذى تقضى فيه كل يوم جانبا كبيرا من عمرها الصباحى ، وبالتالى فقد كان بالامكان بالنسبة لحركة شخصية محسن ان يأتى فى حركته بما هو غير مألوف فى الادارة الحكومية ، مثلا كأن يجلس على حافة أحد المكاتب ، أو ان يسرح أحيانا ببصره متأملا فى الفضاء أو فى الفراغ ، أو أن ينسى وجوده الوظيفى مرة واحدة وسط حقيقته المكتبية والموظفين والفراشين ، بما يزيد من تصوير ابرازه منفصلا عن عالم الوظيفة .

وكان لزاما أن يتطور هذا الانفصال ، وأن يمتد الى حركته فى بيته فى الفصل الثانى من الدراما ، ثم أن تختلف قليلا فى الفصل الثالث عندما يفيق من غيبوبته ويثور ويستيقظ ، ليقف بين أولاد البلد وأبناء الشعب من جيران حيه الشعبى رافضا الذلة والهوان ، ضاربا بكل شيء عرض الحائط ، الا الأصالة الشعبية من أجل الابقاء على كرامته وانسانيته .

وكان على الاخراج أن يقدم تفسيرا لشخصية عباس على أنها الشخصية المقابلة والمضافة لشخصية البطل محسن . فعباس هو الرجل الذى لايحمل هما ، وهو الذى يغنى ، وهو العامل الملطف للمسرحية ، وهو المتحرك على الدوام بين مكتبه وبين بقية مكاتب زملائه الموظفين ، وتجسيد حركته يظهر فى رفع قدميه على مكتبه ساعة الافطار وهو الذى لايعمل كثيرا ، ليقرر كسله أمام الجماهير ، لكنه مع هذا وذاك يعيش داخل اطار حركته المسرحية حياة تختلف عن بقية حركات الشخصيات المسرحية الأخرى .

فاذا ما وصل الخال مدبولى فى الفصل الثانى من المسرحية ، وهو الرجل الريفى المتمرس خبرة من الحياة ، فاننا نجد حركة جديدة قد ظهرت على المسرح ، حركة تلتزم بالهدوء والتؤدة والتجربة ووقار أهل الريف الكرام . ان حكمه الحقيقية وجهناها الى الجمهور ، يلقيها عليهم

وهو فى مواجهتهم ، وفى الوضع الفنى الذى يبعدها عن الخطب والمواعظ والنصائح • فاذا ما تحركت شخصية مدبولى وجب تحريكها (طبيعيا)، بمعنى أن تتحرك وكأنها فى بيتها ودون حرج وبصراحة وطبيعة الريفى الساذج الطيب • فهم وحدهم الريفيون أصحاب البساطة والسهولة ورفع الكلفة •

ان أهم موقف من مواقف المسرحية ، هو آخر مواقفها الدرامية ، حين يثور محسن ، فكنت أرفع حوائط الديكور المسرحى الذى يمثل المنزل ، حيث تسير الجدران يمنة ويسرة لتظهر خلفها حقيقة الحى الشعبى مجسدا على ستارة مرسومة تفيض بالتعبير عن كل ما هو شعبى وبسيط وصادق ومؤثر ، وبكل الأبعاد العليا والمستوية • أصدقاء محسن الشعبيين فى مكان عال ، وفى حركة ثابتة وكأنهم فى انتظاره بعد أن سئم متطلبات الزوجة ، وكلها متطلبات برجوازية وتطلعات فارغة ، وبالفعل ينضم محسن الى أولاد حيه ورجال بلده ، فى حركة سريعة وثابتة ، تجسد خلاصه وانطلاقه الى بيئته وتبرز الاستقرار النفسى على مبادىء الشرف والأخلاق الكريمة الثابتة • وكما ذكرت آنفا ، المسرحية بسيطة ، ولا تحتمل هذا النوع من الحركات المركبة لعدم تعدد الشخصيات فيها ، وكذا لعدم تواجدهم فى التحامات صراعية عميقة ، وهو الأمر الذى لم نرد تحميل الدراما فوق ما تطيقه •

الاضاءة المسرحية :

الدراما عصرية ، واقعية ، من النوع البسيط ، لذلك لم تزد الحركات التى حددت الاضاءة عن خمس حركات فى الفصل الأول ، ثلاث حركات فى فصلها الثانى وأربع فى الفصل الثالث • ولم يكن ذلك تقصيرا منى ، بقدر ما كان التزاما بأصل المسرحية وجوهرها • فى الفصل الأول •• كان المنظر يمثل مكتبا من المكاتب الحكومية فى احدى الوزارات، كان الضوء الأبيض والأصفر الفاتح هما اللونان الأساسيان فى اضاءة الفصل ، اللهم الا من بضع لحظات اطفأت فيها الاضاءة البيضاء المركزة على مكتب محسن ، بما يوحى بأنه شخصية منتهية من عالم الوظيفة ، وكان هذا الاطفاء بمثابة نقد للمسرحية مستقبلا من الدكتور يوسف ادريس الذى لم تصل اليه فلسفة الاضاءة ومبعثها •

فى الفصل الثانى ، جرت أحداث الفصل الثانى داخل البيت ، ولم يكن هناك بد من التنفيذ بالاضاءة الداخلية للمكان المسور الذى يمثله المنظر (منظر حجرة فى بيت) • وضعت لمبة (أباجورة) تشع

ضوء أزرق فى المساء ، على اعتبار أن الأحداث ليلا ، وما كان تحايلا على تكوين الاضاءة المسرحية ٠

وفى الفصل الثالث ، وخلف المنظر المسرحى كانت هناك الستارة التل ، ومن أمامها منصة عالية اتخذ الشعبيون مكانهم عليهـــا ، ولقد أتاحت هذه الستارة الشفافة ذات الرسوم الشعبية المختلفة العمل على الايحاء باضاءة وردية اللون تشير الى الأمل والحب الشعبى ، والى التعاطف بين بطل الدراما محسن وبين الحى الشعبى برمته ، وكانت الاضاءة من أعلا (رأسية) ، ومن أسفل (أرضية) ، ومستهدفة الشخصيات الشعبية بالدرجة الأولى ٠ بينا كانت اضاءة أخرى تضىء الستارة التل برسوماتها التى أوحت بحى شعبى كامل ، ظهـر فيه دكان الحـلاق ومحلات البقالة والتجارة وراء السينما الشعبية ٠ وكانت أنوار الحافة Foot-Lights تدخل بألوانها الزرقاء الفاتحة حتى لاتفسد اللون الوردى أو تتعارض معه٠ حقيقـة ، هنـاك من الدرامات ما يطلق عليه (السهل الممتنع) ، الذى لايحتاج الى زخرفة أو تزويق ، ومسرحية الفنان أحمد حمروش (الأزمة) من بين هذا النوع النادر من المسرحيات ٠

★★ مقتطفات من النقد

★ (المساء ـ عبد الفتاح الجمل ـ ١٩٦٤/١/٢٩)

المسرحية باكورة تبشر بالخير ، برغم لم تتعمق جذوره الأرضـية بعد ٠ ولم تتخلق له أغصان وفروع تمتد من خشبة المسرح الى الصالة ٠ الصراع فيها الذى يتجمع داخل البطل يظل حبيسا يأبى ان ينتقل منه الى الصالة لا بالاشعاع ولا حتى بالعدوى ٠ والسبب ان الأزمة بدل أن تكون فكرية تقف على أرض من صخر ٠٠ بدت أخلاقية تتمشى على سطح الأرض ٠

أخرج هذه المسرحية المخرج الواعى الأديب كمال عيد ٠ قدمها فى ثوب جماهيرى وهو يقطع مواقفها ويجسد كل موقف ويصنع منه لوحة يتقبلها جمهور المسرح القبول الحسن ٠ لقد شغل المخرج المسرح بحركة تمتاز بالحيوية والاتزان ٠ ناقشته فى حـــركات التنظيف الكثير من الخادمة ومن الزوجة فى الفصـــل الأول حتى كادت تبـرى الكراسى والحوائط ، وأنها تستعمل فى المسرح المصرى للاستعاضة بها عن الحركة المسرحية وعن وقف الحال ٠ فقال انها العروسة الجديدة ٠ لقـد كانت امراتى (المخرج لا أنا) فى أول زواجنا (هو أيضا) تنظف وتغســل

وتنفض ثم تنظف النظيف وتغسل المغسـول وتنفض المنفض ٠٠ الأزمة باكورة طيبة تبشر بخلفة أطيب للمؤلف المسرحى أحمـــد حمروش ٠٠ أهنئه بأول العنقود ٠

★ (صباح الخير ـ صالح مرسى ـ ١٩٦٤/١/٣٠) ٠

الشيء الجديد فى هذه المسرحية أنها تتناول مجتمع ما بعد الثورة بالنقد الواعى ٠٠ انها لا تطنطن بعجز وقصور ولا تمدح ٠٠ بل تضـــع الخير بجوار الشر وتكشف العيب بأسلوب ناعم شديد النعومة ، هادىء يصل هدوءه فى بعض الأحيان الى درجة الرتابة التى نحياها فى حياتنا العادية ٠

ومسرحية كالأزمة من الممكن ألا تثير فى الناس شيئا اذا قرأها فى الكتاب ٠٠ لكنها بالاخراج الفاهم الجيد تصل الى قلوبهـم مباشرة ٠ فهى فى بساطة وبلا تعقيد تحدثهم عن أنفسهم وتقدم لهم حياتهم بأسلوبها ومضمونها ومواطن الضعف والقوة فيها ٠ وقد وفق كمال عيد الى حد كبير فى تقديم المسرحية ٠ استطاع ان يحرك الممثلين كما يتحركون فى الحياة تماما ، وهذا أسلوب قد يجر المخرج اذا لم يتعمق بقدر كاف الى رتابة وملل من الممكن أن يقضيا على العمل المسرحى تماما ٠ كان اخراج الفصل الأول فى مكاتب الموظفين ممتازا لولا حركات بليه الجرســـون التى كانت تشذ عن المألوف ، وكان الفصل الثانى أقل مستوى من ناحية الحركة اذ بدت فيه بطيئة فى بعض المواقف الى حد من الممكن أن تثير قلق المتفرج ٠ لكن المخرج سيطر على الفصل الثالث سيطرة ارتفعت به فوق مستوى الفصلين الأول والثانى ونزلت الستار على مشهـد انفعالى ولا أقول خطابى ٠٠ مهد له المخرج بحدة الحوار بين البطل والبطلة فى المشاهد الأخيرة ٠٠ فنجح ٠

★ (الجيل ـ فتحى الاذبيارى ـ ١٩٦٤/٢/٣) ٠

الى أى حد استطاع المخرج أن يوصل أفكار « الأزمة » الى الجمهور ؟ أول ملاحظة تلفت النظر هى النص الذى كتبه أحمد حمروش فى الكتاب الذى أصدره ٠ لقد ظهر أن نص المسرحية اختلف عن نص الكتاب وتم حذف بعض الفقرات وأجريت تعديلات كثيرة على النص المكتـوب فى الكتاب ٠ وقد لاحظت ذلك عندما شاهدت المسرحية للمرة الثانية أثناء حفل الافتتـــاح الذى حضره عدد كبير من النقاد والكتـــاب ومحافظ الاسكندرية ٠

لقد استطاع المخرج والممثلون أن يجعلوا « الأزمة » حيــة مليئة بالحركة والواقعية • وكان وحيد سيف الذى قام بدور « عباس » من أنجح الشخصيات التى غزت المسرحية بروح الفكاهة الساخرة •• تلك الروح التى كانت مفقودة فى النص الاجمالى للمسرحية فى الكتاب • وقد نجح كمال والممثلون نجاحا رائعا فى ايصال مفهوم « الأزمة » الى الجمهور فى اطار واقعى جميل •

وآخر أخبار فرقة الاسكندرية ان المحافظ حمدى عاشور صعد على خشبة المسرح بعد انتهاء مسرحية « الأزمة » وهنأ أفراد الفرقة وأخبرهم بأنه قرر ندبهم رسمياً من وظائفهم ليتفرغوا للتمثيل فى الفرقة • وسوف يمنح الأعضاء مكافآت قيمة فى يوليو القادم •

★ (الجمهورية – يوسف ادريس – ١٩٦٤/٢/٦) •

فوجئت أول ما فوجئت بمسرح اسماعيل يس الذى تقدم الفرقة عليه رواياتها فوجئت به وهو الكائن على البحر المعرض فى ليالى الشتاء الاسكندرانية للبرد وتيارات الهواء ممتلئا بالجمهور • كان واضحا أنه يلتهم المسرحية وحوارها التهاما وكأنه مدعو الى مأدبة افطار بعــد يوم صوم طويل •

انها مسرحية تحس أن وراءها تاليفا وتمثيلا ولكنك لاتحس أبدا أن وراءها مخرجا ، واذا شعرت به يتدخل فتحس أنه يتدخل لافساد العمل أو لقطع المتعة مثل أن يطفىء النور فى نصف المسرح ليبقى البطل فى الظلام ويمنعك من تتبع انفعالاته ويبقى الآخرين فى النور • ان المسرح ليس لوحة تؤثر بتوزيع الأضواء والظلام • ان المسرح يؤثر بما يستطيع المتفرج تجميعه من محتوى ومعلومات عن الموقف الذى يدور أمامه ، فاذا كان عمل الاخراج هو ان يحول بين المتفرج وبين ادراك ما يدور أمامه فهو اخراج قلته أحسن •

ورغم هذا كله ، رغم محاولات المخرج لافساد السهرة والرواية فقد نجحت الأزمة ونجحت الفـــرقة ، اجتازت أزمة البداية ووقفت على أقدامها ، وكذلك اجتاز أحمد حمروش كمؤلف ، أزمة الأزمة ، عنق الزجاجة والرواية الأولى ووضع قدمه على أول الطريق •• أروع وأرحب وأضيق • وأبشع وأمجد طريق••طريق ذلك النصب الخرافى المقام لتجميد عظمة الانسان وخطيئته وبطولته وتفاهته ••

كنت أفضل كثيراً لو أن أحمد حمروش بدأ مسرحيته من لحظـــة التأزم أى ان يكون التمهيد للأزمة قد وقع قبل زمن المسرحية •

أما عن الاخراج بعد فلم يكن كمال عيد موفقا فيه كل التوفيق وقد شهدنا له أعمالا ممتازة كالخشيض ومشهد من الجسر ولا أعرف ان كان ذلك يرجع لسرعته فى اخراج الأزمة أو انشغاله فى اخراج عملين فى وقت واحد احدهما بالقاهرة والثانى بالاسكندرية ٠

أرجو ان تكون « الأزمة » بداية لقاء دائم بين أحمد حمروش والمسرح ، وأن تكون « الصمت » مسرحية حمروش التالية أكثر توفيقا ونجاحا من مسرحيته الأولى ٠

★ (الجمهورية ـ دكتور محمد مندور ـ ١٢/٢/١٩٦٤) ٠

لم يحاول الأستاذ أحمد حمروش فى مسرحيته « الأزمة » التى تعرضها فرقة الاسكندرية الآن أن يفتعل تجديدا فى الشكل أو فى الموضوع ٠ فالمسرحية تتخذ الصورة التقليدية المألوفة للمسرحيات والموضوع ليس بجديد فكثيرا ما عولج موضوع الصراع بين الشرف واغراء المال ٠ ولكن الجديد فى هذه المسرحية هو طريقة معالجة هذا الموضوع الأبدى كغيره من الموضوعات الكبيرة التى تناولها الأدب والفن عبر القرون ، وذلك لأن المؤلف قد استطاع من خلال هذا الموضوع التقليدى أن يجسد ويبرز القيم الأخلاقية والاجتماعية لعدة قطاعات فى المجتمع مثل قطاع صغار الموظفين الذين ينهكهم الروتين الحكومى والفزع من الرياسات وضيق ذات اليد ٠

أما عن الاخراج والأداء التمثيلى ٠٠ فالمسرحية كما هو واضح من النوع الذى يسميه المخرجون عادة بالنوع الناعم ٠٠ أى النوع الذى يجب ان ينهض به الممثلون لا النوع الذى يمكن أن ينهض هو بهم ٠ ومن هنا تأتى صعوبة اخراجها وأدائها بواسطة فرقة جديدة حديثة مثل فرقة الاسكندرية ، ومع ذلك استطاع فؤاد فهمى أن ينهض بدور عبد المعبود الموظف الصغير القديم المنهوك القوى الطيب النفس ، كما استطاع أحمد فايق أن ينهض بدور المدير الجرىء الوقح المقتحم ، واستطاعت عايدة حسن اسماعيل أن تنهض بدور سميرة الزوجة الطموح فى بلاهة ٠

(★ الأهرام ـ دكتور لويس عوض ـ ١٤/٢/١٩٦٤) ٠

كذلك شهدنا مولد كاتب مسرحى آخر فى هذا الموسم الغريب هو أحمد حمروش صاحب « الأزمة » التى قدمتها فرقة الاسكندرية المسرحية ٠ فماذا شهدنا ؟ شهدنا موضوعا ثمينا معالجا معالجة ساذجة لاتستكشف عشر أبعاده الحقيقة فى حوار لا بأس به ولكن تنقصه الحيلة والأعماق ٠

ولن أقول لأحمد حمروش أكثر من أن مسرحيته الأولى هذه الكثيرة الامكانيات قد ضاعت فى سذاجات لا حصر لها ومواقف مباشرة أبعدته عن الفن الماكر الذى لايسمى فنا الا بمقدار ما فيـــه من مكر وحيلة واستخفاء • فعواطف أبطاله وأفكارهم ونوازعهم بسيطة بساطة مؤلمة لاتوجد فى الحياة ، ومساوماتهم واستجاباتهم تافهة مسطحة بلا أبعاد ولا اغوار كأنهم يعيشون فى فراغ تام خلا من كل شىء الا من مشكلتهم الصريحة هذه • وهم يشربون الويســكى على المسرح فى (قعده) من الدرجة الرابعة لاتقنع حتى أفقر الفقــراء اذا كانت بهم ذرة من ذكاء أو ذرة من أخلاق وهم يلقون المواعظ ويعلمون مكارم الأخلاق فى منطق ساذج كأنما الحياة القاسية ليس لها منطق أقوى من منطق الأخلاق وهم يقتربون من الغواية فى يسر ويرتدون عنها فى يسر فنقول مالنا ولهؤلاء القوم التافهين حتى نضيع معهم وقتنا الثمين •

ولن أقسو على أحمد حمروش باكثر من هذا فقد علمتنى التجارب أن بعض نظرائه من كتاب المسرح عندنا ممن نضجوا أو ساروا الى النضج بدأوا بدايات لا تقل عن بدايته ســـواء ثم اكتسبوا الدربة اللازمة من مكابدة الانشاء للمسرح مكابدة عملية عن طريق التجربة والخطأ • فلعل الثانية أو الثالثة لأحمد حمروش تكون خيرا وأبقى •

★ (الكواكب – سعد الدين توفيق – ١٩٦٤/٢/٢٥) •

بذل المخرج مجهودا طيبا فى هذه المسرحية ولا شك ان استغلال هذه العناصر الجديدة ضاعف من مجهود المخرج •• وهو أيضا جديد •• ولذلك فاننى أعتقد أنه جدير بالتحية • وان كنت أرجو الا يسرف فى اظلام المسرح أو جزء كبير منه كما فعل فى الفصل الأول عندما أطفأ النور فى نصف غرفة المكتب وترك النصف الآخر مضاء •• وفعل نفس الشىء فى الفصل الثانى بلا مبرر •

انهــا بداية طيبـــة للفرقة الجديدة وللمؤلف الجديد (فهــذه أول مسرحية كتبها أحمد حمروش) وللمخرج الجديد •

★★ نتائج التجربة ••

١ – التأكد عند اخــراج النصوص المحليــة من السمعة التى تكون قد تسربت – ولو عن طريق خاطىء – لأن مثل هذه الاشاعات أحيــانا ما تؤثر على قيمة العرض المسرحى •

٢ – الانتباه الى ان المؤلف الجديد فى حاجة دائمة الى عناية خاصة من المخرج ، ورضاء المؤلف واقتناعه بوجهة نظر المخـــرج يزيد من الاقتراب نحو وحدة الهدف العام ·

٣ – ضرورة الاحتياط اللازم عند العمل فى بيئة مسرحية تكون حيـــاة المسرح جديدة عليها كادارى فرقة الاسكندرية المسرحية ·· الأمر الذى كان يمكن معه عدم تقديم العرض فى الميعاد المحدد له نتيجة عدم المعاونة فى كل متطلبات المسرحية ·

* * *

٥ ـ الخبر

(صـلاح حافظ)

★★ نبـذة عن المسرحيـة ..

الصراع يدور فى المسرحية حول مصـير مدرسـة مسكينة حملت سفاحا من خطيبها الذى لم يزف اليها وتركها مع جنينها يواجهان الحياة ، وتضع الفتاة وليدها أمام دار جريدة كبرى معروفة ، وينتهز المحرر هذه الفرصة ليتخذ من قصة اللقيط موضوعا لصحافة الخبر يثير به الرأى العـام . وتتقـدم الأم بعد أن افتضحت قصتها لتسترد ولدها من العار الصحفى الذى لحق به مضحية بنفسها وبوظيفتها .

ويقع المحرر فى صراع بين عواطفه الانسانيـة وبين الخطوط التشهيرية التى يدفعه اليها رئيسه .. رئيس التحرير بالصحيفة .. وأخيرا يقرر الاستقالة من الجريدة ويترك عمله الى غير رجعة ..

* * *

★★ المحاولة الأولى ..

مسرحيـة « الخبر » هى أولى محاولات الكاتب صـلاح حافظ . والمسرحية من التجارب التى يمكن الوقوف عندها وقفات تأمل طويلة .. ذلك لأنه لم يقدر للمسرحية النجاح المطلوب المنتظر ، ومرجع ذلك علميا يعود الى أسباب فنية وأدبية أرى أنه من الامتاع الوقوف عندها وبحثها وتحليلها من خلال وجهة النظر الفنية وحدها ، حتى يمكن للقارىء أن يمضى وقته مع الأسباب الحقيقية التى حملت تجارب مسرحية معينة الى النجاح ، والأسباب الأخرى التى جعلت بعض المسرحيات الأخرى تقف عند حد القبول ولا تتجاوزه .

استدعيت من المسرح القومي لاخراج مسرحية « الخبر » للمؤلف الشاب صلاح حافظ ، ولم أكن قد قابلته كثيرا ٠٠ الا من عدة مرات قصيرة في مؤسسة المسرح ٠ كان الصحفي الناجح صلاح يسعى بقدر طاقته لتقديم مسرحيته « الخبر » على خشبة المسرح المصرى ، وكان من حقه هذا السعي ، ذلك لأن الطاقة الأدبية عند كاتب أو شاعر أو مؤلف مسرحي تفرض من اشعاعاتها الداخلية هذا التحرك الخارجي الذى يقود الى البحث والى اتاحة الفرصة لكلمات الشاعر والكاتب للوصـــول الى أذهـــان الجماهير بواسطة الخطوة الثانية ، وأقصد بهـــا العـرض المسرحي ٠ فالمسرحية المكتوبة لايمكن الحكم عليها من خلال القـراءة فقط ، وهذه الظاهرة بالذات كانت مثار الخلاف والمناقشة عند كل من الذين ناقشوا مسرحية الخبر بعد عرضها سواء في الجرائد السيارة أو في النـدوات الفنية التي أقيمت لذلك الغرض ٠٠ لأن الكتاب أو المسرحية المطبوعة في كتاب يضمها غـلافاه الأول والأخير ، انما تأخـذ طريقها عادة الى رف المكتبة بعد القراءة ، بخلاف المسرحية التي تأخذ دورتها الفنية الكاملة الشرعيـة لتصـــــل الى عرس العـرض المسرحي ٠ والذين قرأوا النص لصلاح حافظ لم يفتهم ان يذكروا الجهد البارع في النص وذلك بفضل التـــأثير الخارجي الذى تولد عادة لديهم بعـد القراءة ٠ ومن هنا نشأ الخلاف ٠٠ حتى في أذهان الجماهير المشاهدة للمسرحية ٠

كلفت بالمسرحية أولا ولا أكتم أنني أدين للمسرحية بنتائجها ٠٠ هذه النتائج القيمة التي خرجت بها منها ٠ لقد كان عرض المسرحية يتوافق مع ظروف تكاد تصور ما أسموه علماء المسرح بعـــالم الاقطاع الفنى ، ذلك لأن ملابسات اختيار الممثلين وتجهيزات الديـكور واستحضـــار الممثلين ، الى جانب ظروف فصـل السنة وفى شهر رمضـان بالذات ، الذى جرت فيه التدريبات على المسرحية ٠٠ كل هذه المشاكل مجتمعة أدت الى أن تظهر المسرحية في اطار فني يقل كثيرا ــ بل ليس فيـه من المعد أو المتصور للمسرحية شيء ٠٠ وأدى ذلك بالتالي الى ان تفقد المسرحيـــة الركن الجماهيرى لها ٠٠ ومن ثم فلم تكن النقمة في جميع الظروف تلحق بأحد الا بى وحدى ، وأحيانا بالمؤلف صلاح حافظ ٠

أقول كلفت باخراج المسرحية وقرأت النص مرة واحدة ، وليسمح لى القارىء أن أكون أمينا معه وصادقا مع نفسى الصـــدق الكامل ، حتى يمكن لهذا الكتاب أن يأتى على ما قرره كاتبه منذ أن خط أول حرف فيه، وهو الافصــــاح عن الخبـــايا التي يمـــكن لها أن تقرر نجـاح بعض المسرحيات ، وهى نفس الخبايا التي يمكن لها الا ترتفع بمسرحية الى النجاح المطلوب ٠

وأعترف ان هذا كان تسرعا منى ٠٠ تسرعا تحملته وحدى ٠٠ فى الحكم على مسرحية ما من القراءة الأولى ، والحقيقة أن جوهر الموضوع هو الذى شدنى وهو الذى هز جوانبى ٠٠ فقضية الصحافة الاستهلاكية التى تعمل للاستهلاك المحلى وللتأثير على القراء بشتى أنواع الاستهلاك والاثارة ، موضوع يعرفه كل مثقف ، بل كل من فكت يداه الخط ، وكان واضحا أن الحياة الصحفية انما ترزح تحت العبء الثقيل الذى تركزت عليه صحافة الخبر وتربعت على عرشه ، حتى أصبح من العسير فعلا أن يجد الصحفى الشريف الناجح أسلوبه وقد ارتقى وقد انتقل بأفكاره الى الناس ٠٠ وانما كان عادة ما يجد نوعا آخر من الصحافة يكاد يسيطر على الحياة الصحفية ، ويكاد يصل الأمر لأن تطرد العملة السيئة العملة الجيدة من السوق الصحفية ٠

الا أننى أؤكد ان بعض كلمـــات فى نص الخبر هى التى جعلتنى أوافق على اخراجه ، هذه الكلمات الصغيرة المتفرقة والمنثورة فى جمـــل قصيرة من النص والتى كانت تنبض بحق بروح صـــلاح حافظ الكاتب وصلاح حافظ الشاعر ، وصلاح حافظ الذى يسخر وبشدة من صحافة الخبر ٠٠ هذه الكلمات هى التى صورت لى ان باستطاعتها أن تقف محل الشـكل الدرامى الذى لم يكن بالصـــورة السليمة تماما فى المسرحيـة ، ولا ذنب لصلاح فى هذا فهذه أولى محاولاته للمسرح ٠ ولكن أعود فأؤكد ان الظروف العامة التى أحاطت بذلك النص ، هى التى حالت دون وصوله الى درجات النجاح المطلوبة ٠

قرأت النص حسب العادة واجتمعت أكثر من مرة بالمؤلف ، وأنـا سعيد كل السعادة ، وكان يزيد من سعادتى أننى كنت أفكر دائما فى الطريقة التى يمكن لها ان تبرز انتصـــار الحق على الباطل والجيد على الردىء فى القضـــايا والأفكار التى تثيرها المسرحية ٠ واختـار المسرح القومى مسرح الجمهورية دارا لعـــرض « الخبر » ٠ وكانت هذه على ما أذكر هى السنة المسرحيـــة الأولى التى يعمـــل فيها المسرح المذكور بشعبتيه الدائمتين ، ولم يكن مسرح الجمهورية قد ترك بكيـــان بنائه واستراتيجية موقعه الفكرة الكاملة فى ذهن المشاهد عنه لبعده عن الأماكن التى تعودت الجماهير ان تلتقى فيها بالممثل المسرحى والعرض المسرحى ٠

وكانت مؤسسة المسرح نفسها وهى الهيئـــة المشرفة على المسرح القومى تسعى الى تقديم النماذج الجديدة من المؤلفين خاصـــة من أمثال المثقفين الذين يقف صلاح حافظ يمثـل أحـدهم فى العصر الحديث ٠ وخيل الى من النص أن المؤلف بخبرته فى أمور الصحافة قد كشف كثيرا

عن خباياهم وأنه يعرف الكثير والكثير ، وأنه أورد كل ذلك في مسرحية تكاد تعيش شخصياتها بين أرجاء الدور الصحفية ·· الأمر الذى زادنى شدة وحماسا ·· وكشفت المسرحية بالفعل عن الحقائق الثابتة فى ميدان الصحافة فى حدود ما كشفت ·· ولكن ·· فى اطار درامى غير مكتمل ·

ومن خلال عدة جلسات بالمؤلف استطعت وأنا الرجل العائد منذ عام من الخارج أن ألم بالحقائق التى تدور خلف المانشتات والعناوين الصغيرة ·· بل وبين السطور أيضا · ولما كانت المسرحية تعرض نوعا معينا يكاد يكون ظاهرة معينة لكثرة الذين استجابوا لمدرسة الخبر الصحفية تاركين المدرسة الانسانية ويقظة الضمير الانسانى فى مراحل أعمالهم التى يقدمونها كل صباح لملايين الناس الطيبين من شعب جمهوريتنا ، فقد اقتضى ذلك أيضا أن أزور عدة صحف ساعدنى صلاح حافظ على تحقيق ما طلبته منها ، وكانت هذه الزيارات المتكررة بمثابة النقط على الحروف بالنسبة للقضية الأصلية لمسرحية « الخبر » ·· المهم أننى تجاوزت مرحلة الاقتناع بالنص وانتقلت به الى مرحلة التنفيذ فى وقت قصير وسريع ·· وفى هذه المرحلة الثانية كان معى صلاح حافظ نناقش كل شىء حتى توزيع الأدوار ، وهذه السنة التى أخطها فى أعمالى الفنية ليست وليدة ضعف أو ما شابه ذلك ·· ولكننى أحرص دائما فى حالة النص المؤلف على أن أجعل المؤلف نفسه وحقائق مسرحيته تخرج من خلال الرأى الذى يقوله هو وحده ·· وفى ذلك استعاضة عن المراجع التاريخية التى تبحث فى العصر والطرز المعمارية والشخصيات وعلوم الاجتماع والتربية والفلسفة ·· الأمر الذى آخذ به ولا أستطيع ان أستعيض عنه بديلا فى المسرحيات المترجمة ·

★★ بداية المشاكل ··

ووافيت المسرح القومى وادارته بقائمة توزيع الأدوار وتاريخ بدء العمل ·· وكانت أولى العقبات الفنية التى سببت مستقبلا عدم نجاح الخبر بالقدر المقدر لها انشغال بعض الممثلين فى مسرحية أخرى ·· وكانت المسرحية الأخرى هى (كوبرى الناموس) لنفس المسرح القومى · وكان مقررا عرضها على مسرح الأزبكية · وكان يجب على أن أتمسك بمن طلبتهم أو اعتذر عن الاخراج ·· الا اننى لم أرغب فى اعادة ما سبق أن أعلنته فى مسرحية « مشهد من الجسر » فى هذا المجال ، وكان على ان أقبل أن أتغاضى عمن طلبتهم للعمل بالمسرحية ·· بل ان المشكلة الثانية

قد لحقت بالأولى وهى طلب عودة اثنين من أحسن ممثلينا وكانت لهما فرص فى « الخبر » الى « كوبرى الناموس » ٠٠ أذكر منهما أحمد الجزيرى ٠ وناقشنا المشكلة الثانية مع المسئولين بمؤسسة المسرح والمسرح القومى وتدخلت كلمات الرجاء وأساليبها ، مما جعلنى مضطرا لأن أتنازل عنهما رغما عنى من كثرة الالحاح منهما بطريقة غاية فى الأدب والرقة ، وكنت أضع بذلك مسمارا فى نعشى أنا ٠٠

ثم كانت العقبة الثالثة وهى بطولة المسرحية لشخصية الكاتب الذى لايستطيع أن يجارى الا تيار الشرف والنزاهة حيث كانت الظروف والأحداث تضطره عن طريق التهديد أو الوعيد ، لأن يسير فى تيار صحافة الخبر وهو غير راض بذلك عن نفسه أو عن قلمه ٠ وساعد على تجسيد هذه المشكلة ممثل الدور الذى اختير للبطولة (عبد المنعم ابراهيم) لمرضه الشديد وضياع صوته بطبقاته المتعددة نتيجة الاجهاد الفنى الذى تعرضت له أحبال صوته فى احدى مسرحيات المسرح القومى التى كان يقوم ببطولتها ، ورغم محاولتى حل هذه المشكلة الحيوية فى تاريخ المسرحية ، ورغم الصداقة الطويلة التى كانت تربطنى بعبد المنعم ابراهيم كزميل لى فى معهد التمثيل وصديق عزيز ، الا ان الظروف العامة التى كانت تحيط بالنص فى أكثر من ناحية جعلتــه يمتنع عن قبول الدور أو حتى حضوره جلسات التدريب ٠

ثم كانت العقبة الرابعة بعد ان اضطررت لتوزيع الأدوار ثانية بعد بحث المشاكل والعقبات السابقة ، وبعد أن قطعنا شوطا من التدريبات حوالى الاسبوع ٠٠ وكانت هذه العقبة هى أعظم الجميع ٠٠ ذلك لأن نظاما معينا ساد أسلوب العمل وشكله ٠٠ وهو عدم حضور الممثلين جلسات التدريبات ٠ لقد كنا فى شهر رمضان ، وكلنا يعرف مقدار ما يدره هذا الشهر على الممثلين من رزق ، ولم يكن الأمر يعنى أن يتغيب الممثل مرة مثلا كل أسبوع ليذهب الى الاذاعة والتليفزيون ٠ انما كانت الطامة الكبرى ، وهى عدم حضور تسعة أعشار المشتركين فى النص فى المواعيد المحددة لجلسات التدريب والتى حددتها رسميا وبقرار من السيد مدير المسرح القومى ٠٠ ولا يظن القارىء أننى أريد بهذه التجربة أن أعفى نفسى من المسئولية ، ولكن محاضر جلسات التدريب وشواهدها الرسمية على حضور الممثلين من غيابهم المدونة بكشوفات الغياب موجودة لدى المسرح القومى وعلى مستوى الاطلاع أيضا ٠ وكنت أغادر بيتى فى مصر الجديدة فى التاسعة والنصف صباحا لجلسة التدريب التى تبدأ فى العاشرة وأذكر اننى حتى اليوم العاشر من بدء التدريبات

لم أجتمع مرة واحدة مع كل الممثلين المشتركين دفعـــة واحدة ، بل ان الحقيقة تقتضيني أن أبين للقارىء الحقيقة المرة التى مرت بها ظروف هذا النص ، وهى أن تكرار ذلك فى عشرة أيام متتالية بغياب أربعة أخماس العدد المشترك فى التمثيل أدى الى أن أجلس فى بيتى معتصما ، وكتبت بذلك رسميا لمدير المؤسسة وأوقفت جلسات التدريب حتى يعرف المسرح القومى الأساليب الصحيحة لجلسة التدريب المفيدة التى يمـــكن معها الانتاج ٠ وصممت على عدم مغادرة منزلى حتى يوقف الأمر عند حده ٠ وبعد ثلاثة أيام اتصل بى تليفونيا مدير المؤسسة لدعوتى لاجتماع بمكتبه يحضره مدير المسرح القومى ومؤلف الخبر ومؤلف كوبـرى النـاموس ومخرجها ٠ وذهبت الى هناك ولم يكن صـــلاح حافظ فى الاجتماع لانشغاله فى أعماله الصحفية ٠ ونقلت الصـورة كاملة لمدير المؤسسه وأثبتت فعلا عجز المسرح القومى عن دعوة ممثليه ٠٠ الأمر الذى يعد انتهاكا لحرمة الفن المسرحى الجاد ٠ وثار مدير المسرح القومى ٠ ولكننى أوضحت الحقيقة التى تتردى فيها مسرحية « الخبر » ٠٠ خاصة بعد أن انتزع ممثلوها الكبار نقلا لمسرحية كوبرى الناموس ٠ وثار سعد الدين وهبة وثار كمال يس ولكنى كنت مصمما على الحقيقة ٠ وطلبت أن يقوم عبد الرحمن أبوزهرة بدلا من عبد المنعم ابراهيم ببطولة « الخبر » ورغم اضاعتنا أكثر من ساعتين فى مناقشات لمحاولة الوصول الى شىء ، الا اننا لم نهتد لتنسيق العمل بين الشعبتين أكثر مما وصلنا اليه ، ووافقوا فى نهاية الأمر على نقل أبو زهرة للعمل بمسرحية « الخبر » ٠

ثم كانت المشكلة الخامســـة وهى عدم رغبـــة الممثلين فى تنفيذ أو احترام القرارات ٠ اذ ظلت جلســـات التدريب خالية من الممثلين اللهم الا من المخرج ومساعده والملقن والادارة المسرحيـــة ، وكان ذلك ايذانا لى بعدم امكان الضمانات الفنية للمسرحية ٠ فلا مسرح فى العالم أجمع بدون ممثلين ولا مسرحية بدون تدريبـات ولا أخطاء بدون عقابات ردع ولا نتيجة فنية سيئة بدون اســـتهتار ٠ الا ان مرض بعض الممثلين وعدم قدرتهم على مواصلة التدريبات ، الى جانب القضايا الانسانية التى يتحتم على المخرج مراعاتهـــا وهى التغاضى بعض الشىء عن أمر الغياب المرضى ، جعلنى أصمت ٠٠ وزاد الطين بله أن المرضى أيضا قد استحسنوا أو هم استلذوا الراحة ، وحتى الذين تحسنت صـــحتهم شـــوهدوا باستديوهات التليفزيون بل وأثناء أجازاتهم المرضية الرسمية من المسرح القومى ٠٠ الأمر الذى حدا بادارته لارسال خطاب لهيئة التليفزيون بمنع التعاون مع ممثليه المرضى الذين يثبت أنهم فى أجازات مرضية ، وطبعا لم ينفـذ الممثلون قرار عودتهم للتدريبـات أو ينفـذ التلفزيون قراره

بمساعدة الحق على أن يأخذ طريقـــه وأن يعود الممثلون للتدريبـــــات المسرحية ٠٠

هكذا سارت المراحل التدريبية فى مسرحية « الخبر » مما أثر تاثيرا كبيرا على نوع الأداء التمثيلى ، بل وأستطيع ان أقول على مستواه أيضا ٠ ولا أنكر ـ وذلك من حق التجربة على أن أذكره ـ أن أكثر من زميل ممثل صعد للمرة الثانية أو الثالثة على المسرح وكان ذلك يوم العرض الأول للمسرحية فى فبراير ١٩٦٤ ٠٠ أختم هذه السوءات بحادثة ترك الممثلة الأولى فى المسرحية جلسة التدريب النهائية بعد الفصل الأول لارتباطها بتمثيلية تلفزيونية ٠٠ وبح صوتى مع الادارة ٠٠ ولكن ٠٠ هيهات ٠٠

حاولت تجنيد الفنيين المعاونين ، فاخترت الدكتور رمزى مصطفى مهندس الديكور وكان قد جاء من بعثتة توا بأمريكا ، وحاولنا فى اختيار الديكور ان يجسد الأفكار التى وضعها المؤلف فى مسرحيته ، وعمل رمزى مصطفى فى ظروف قاسية مع الادارة أو قل عملت الادارة فى ظروف قاسية معه ٠٠ الحقيقة اننى لست ادرى حتى هذه اللحظة من كان صاحب الحق ٠ واخترنا سويا الأثاث اللازم للمسرحية ، ولكننا لم نظهر به لأن الميزانية لم تسمح لمسرحية « الخبر » فى أن تحقق جزءا هاما بها وكأنها ابن غير شرعى للمسرح القومى ٠ وعمل رمزى بديكور اتفقت معه على أسلوبه وكان جديدا ٠ وحاولنا أن نعطى المشاهد منذ اللحظة الأولى وضمن الانطباعة الأولى أين توجد الأحداث ، فأقيم ديكون يتكون من بانوهات صغيرة ، وقد رسمت فوتوغرافيا بدلا من اللزق أو الرسم على القماش ٠ ووفق رمزى فى رسم الديكور التعبيرى ، وكان أهم ما يتصف به الديكور هو المودرنية الحديثة واستعملنا السقف الخاص بحجرة سـكرتارية التحرير (مقر الأحـداث المسرحية) لنقيم عليه تشـكيلا للاشارات الخاصة بالتبكرز ، وليعكس الكلمات الهامة التى يمكن ان تساعد على ابراز الحادثة المسرحية، وأقمنا على جانبى المسرح كاطار على شكل برواز اللمبات التى يمكن ان تنقل المشاهد الى جو صحافة الخبر الزائف فى عظمتها وزيفها ٠

وثار رمزى لعدم احضار ما طلبه للمسرحية ، وثرت أنا أيضا ، وكان ان استعنا بقطع أثاث تضاربت تضاربا شديدا مع ما يتطلبه النص ٠٠ وأين ؟ فى مسرحنا القومى ٠٠ وكنا نكاد نوضع أمام الأمر الواقع دائما ٠٠ فقد تجلى ذلك منذ أول الطريق فى اختيار الممثلين ، ثم فى انقطاعهم عن جلسات التدريب ، ثم فى موافقة شهر رمضان لتدريباتنا ، ثم فى مرض بعض الزملاء وهروب الآخرين بحثا عن الرزق ٠٠ الى آخر

هذه العقبات الفنية التى كما لا يخفى على القارىء أن لها عظيم الأهمية فى الشكل الأخير الذى تظهر به المسرحية ويظهر به العرض المسرحى ٠

وعانى منفذ الديكور من جهل العمال الفنيين بأصول التنفيذ ، لأن عملية الطبع التى جاءت على الحوائط كانت من نوع جديد وكانت مرهقة التنفيذ ، وضاق العمال ذرعا ٠٠ فلم تكن الأمانة الفنية طريقهم بقدر ما كان انجاز العمل فى الموعد المحدد ٠ وفقدت بذلك المسرحية عنصرا هاما من عناصرها ، وهو دقة التنفيذ وعبقرية الصنعة التى لا تخرج الا من عامل مقتنع ومنفعل بشىء يحسه ومقتدر بصنعة يعرفها٠أضف الى ذلك مقابلتهم الأولى للدكتور رمزى مصطفى الذى لم تكن قد تكونت بينه وبينهم بعد أواصر المعرفة والصداقة ٠٠ الأمر الذى عطل كثيرا من الانجازات الفنية ٠

وفى الملابس عانيت وحدى من المشاكل الخاصة بها ، ومن الموضات التى اقترحتها بعض المشتركات فى النص المسرحى ، والحقيقة اننى لا ألومهن بقدر ما ألوم النظـام الأساسى الذى تعمل به مسارحنا ٠ فالمسرح ظاهرة جادة ٠٠ والمسرحية تخضع لموضاتها وعصرها وليست لموضة العصر ، والممثل ملتزم بملابس الشخصية التزامه بكلمات المؤلف وتعليمات المخرج ، والمدير الفنى أو المسرحى هو الذى يراقب كل هذه الأمور ويحافظ على ظهورها بالتمام ودون التماسـات أو تسـهيلات حسـب أوامر المخرج ومفهوماته ٠٠

وفى الموسيقى التصـويرية كان سليمان جميل يحـاول بتاليفه مقاطع مصرية أن يجسد أفكار المؤلف ، وأن يحافظ على مستوى النص من زاوية الموسيقى ، وقد انتقلنا كثيرا الى أخبار اليوم وسجلنا هناك بعض المقاطع من ماكينات الطباعة وآلات قطع الورق واستعملنا ذلك كله فى الموسيقى التى صحبت عرض المسرحية ٠

والحقيقة التى لا جدال فيها أن الأضواء قد لعبت دورا طيبا فى مسرحية « الخبر » ٠ هذه المراحل المنتظمة من الاضاءة التى كانت تساير النص وتحاول اختيار أماكن البروز فيه لتسجلها بشتى الطرق ومختلف الحيل المسرحية ٠

ولقد كان توقيت زمن العرض من الأسباب التى لم توفر نجاحها كبيرا لها الى جانب تشابه قفلات الفصول من ناحية الكتابة ٠ واذا نظرنا الى قيمة التجربة ، نرى أن المسرحية لا تخلو من الأفكار الجريئة الجادة التى تعبر عن حساسية نفس المؤلف نحو الصحافة السلطة الرابعة ، وهو يوضح ذلك فى مقدمته التى ذكر فيها أن الجريدة التى تقرؤها أداة هامة من

أدوات الثقافة والتوعية ، ولكنها فى نفس الوقت سلعة تباع فى السوق ، وهذه الصفة المزدوجة تجعل رجل الصحافة المسكين دائما فى مأزق ، لا يدرى أيتبع مقتضيات الرسالة التى يؤديها ؟ أم مقتضيات السوق الذى يسعى الى كسبه ؟ ولا شك أن مثل هذا المأزق اليومى جدير بالانتباه والمناقشة أو على الأقل بالفرجة والضحك ٠

ولكن الحقيقة تقتضينا أن نقرر أن الشكل الفنى ، والأبعاد الدرامية لمسرحية « الخبر » لم تكن متواصلة ٠ وليس هذا عيبا فى المؤلف ٠٠٠ فشيكسبير نفسه اذا رجعنا الى أعماله الأولى وجدناها تحتوى على كثير من السطحية الدرامية ٠٠ ولكن المشكلة كل المشكلة كما ذكرت هى فى ذلك التقصير الذى أحاط بالمسرحية فى مختلف المراحل وعلى الأخص فى الاطار الفنى الذى لم ينفذ حسب المطلوب الى جانب هذا القصور الدرامى الذى اكتنفها ٠

٠٠ اننى اعترف باننى المسئول الأول والأخير عن النص والعرض المسرحى ٠٠ الأمر الذى اعطانى درسا عظيما وأنا فى مستهل حياتى الفنية ٠٠ وفى السنة الأولى من العمل بالمسرح العام ، لأن أعيد النظر والتدقيق فى كل الأمور مستقبلا ٠٠ وكم كانت هذه الحملات على بمثابة موجه ، رغم تجنى بعضها ورغم صدق بعضها الآخر ٠ واذا كانت أغلب الآراء قد اجمعت على ان الشكل الأدبى لمسرحية « الخبر » لم يكن مكتملا ولم يكن مستجمع العناصر الدرامية ٠٠ الا اننى رغم هذا أنقل ما كتبه الكاتب الدكتور يوسف ادريس عن المسرحية فى عدد الجمهورية الصادر بتاريخ ٣/١٢ عام ١٩٦٤ حيث قال « مسرحية الخبر وهى مسرحية يقول عنها صلاح حافظ فى المقدمة أنه كتبها بهدف أن يضحك الناس باعتبار أن الضحك هدف انسانى رائع فى حد ذاته ، ولكن يبدو أن المخرج فاته هذا الهدف فجعل من المسرحية مهزلة كالمأساة ٠ ان دور « مخلص » ليس دور على رشدى أبدا ، والجريدة انقلبت الى سيرك والصراع بين مدرستين فى الصحافة انقلب الى صراع بين مدرستين فى السخافة ٠ فلقد ثبت لى فى هذه المسرحية ان المخرج كما ان باستطاعته أن يحيل الفسيخ الى شربات فباستطاعته أيضا أن يحيل الشربات الى فسيخ ، ولقد لدغت من فسيخه مرتين ٠٠ مرة فى مسرحية الأزمة والأخرى فى الخبر ، وانى أنصحه جادا أن يدرس الاخراج المسرحى بحق وحقيق أو يتحول الى مهنة أخرى ، والمهن أمامه كثيرة وعلى مدى يمتد من صناعة الفسيخ الى صناعة الشربات » ٠

هذا فى الوقت الذى كتب فيه الناقد الدكتور لويس عوض فى عدد الاهرام الصادر بتاريخ ١٩٦٤/٣/٦ ٠ يقول « أما مسرحية الخبر لصلاح

حافظ التى عرضها المسرح القومى على مسرح الجمهورية فهى التجربة الأولى لصاحبها فلعل هذا يشفع له أنها تجربة ساذجة تدل على قلة الحيلة والحاجة الى المران الطويل ٠٠ وليس معنى هذا أن مسرحية الخبر عاطلة تماما من كل قيمة ايجابية فكل من رآها أحس بأنها تعالج موضوعا انسانيا واجتماعيا جديرا بالمعالجة ، هذا الموضوع الانسانى الاجتمـاعى الخصب ضاع على صاحبه فنيا بسبب المعالجة الساذجة التى جعلت صاحبها لا يعرف ان كان يكتب ملهاة أم يكتب مأساة ولا يرسم أشخاصه الا من سطوحهم ٠ ويلتمس المخرج اليسير من هذه الأزمة الحرجة ليثبت لنا ايمانه بانتصار الحياة ٠٠ فلعله فى تجاربه القادمة لا يحاول اثبات شىء بل يجعل منطق الأحداث هو الذى يستخرج النتائج من المقدمات ٠

وضمن هذين الرأين تقف مساحة شاسعة من التأييد والمعارضة ٠ التأييد للمؤلف مرة والمعارضة له مرة أخرى ٠ ولعل القارىء بتفسيراته الخاصة يمكنه أن يتقبل الأمر حسب ما يراه أو يهواه أو يقتنع به ، أو حسب ما توحى له مشاهدة المسرحية اذ أن هذا هو الأسلم ٠

والحقيقة تضطرنى أيضا الى أن اقرر اننى بذلت الجهد الخالص فى مسرحية « الخبر » الذى يتساوى مع الجهد الذى بذلته فى أحسن تجاربى السابقة (كالحضيض ومشهد من الجسر) وغيرهما ٠٠ الا ان الظروف التى شرحتها للقارىء ضمن هذه التجربة فى رأيى ، هى السبب الأول فى عدم اعطاء « الخبر » الامكانيات اللازمة لأى عرض مسرحى للظهور على المستوى المسرحى السليم المبشر ٠

الحـركة المسرحيـة :

اقتضت الحركة فى مسرحية (الخبر) الاهتمام بالبطل الدرامى (وحيد) ، نقطة الارتكاز الديناميكى فى الحركة المسرحية ، فهو الصحفى الشاب الذى يصطدم بالعقبات ، وهو المثالى الذى يحاول أن يجد طريقه وسط خضم الأحداث السيئة التى تحدث كل ليلة وكل لحظة ، فى دور الصحف التى تعيش على الخبر وعلى الاثارة ٠

كان ذلك يقتضى منى أن تكون حركته أشبه (بالبهلوان) الذى يجرى هنا ويقفز هناك ، حتى اذا ما قابلته مشكلة من مشكلات المبدأ وقف عندها مفكرا ، كاسرا بذلك الايقاع السائد فى المسرحية ٠ لذلك كان استغلال نصف المسرح الخلفى (من ناحية عمق المسرح) فى منطقة الارتفاع التى يظهر عليها ، عاملا مساعدا فى ابراز حركات شخصية (وحيد) داخل المنظر المسرحى ، الذى يصور قاعة فى احدى الصحف الاخبارية بالقاهرة ٠

وكان لزاما على خطة الاخراج فيما يختص بالحركة المسرحية أن يكون دور (مخلص) من الأدوار الثابتة الرزينة التي تهتم بعملها • ومعنى ذلك ارتباطها بعض الشيء بمكتبها ومائدته الملحقة به لقص أوراق وتجميع الصور وأعمال صحافية أخرى • الا أن هذا الموقع الاستراتيجي للحركة عند شخصية مخلص لم يكن يمنع من تحركه بين الحين ، خاصة في المواقف الانسانية التي تغلف شخصيته ، حين ينصح وحيد المحرر للسير في الطريق القويم للمهنة ، أو حينما يتبادل مع (فاتن) حوارا نافعا صادقا •

أما شخصية (عويس) ، ذلك الكاتب النائم الذي كلت يداه من الكتابة على الآلة الكاتبة وأسلم نفسه أخيرا للنعاس • فقد كان مصدرا قويا لبعث الكوميديا على المسرحية • وكان على الاخراج أن (يركنه) في أحد أركان المسرح خلف ماكينة كتابة لا يتحرك عنها الا بصعوبة ومشقة، وأن يفسح له المواقف ليزاول مهام نومه واستلقائه وهو في مكانه بعثا على الضحك والسخرية •

وفي الفصل الثاني تطالعنا شخصية الدكتور (أحمد ثابت) ، التي تملأ المسرح بصياحها وبحركاتها المتكررة المشوبة بشيء كثير من العنجهية وتضخم الأنا نظرا لما تمتاز به من فلسفة الرأي •

أبرز ذلك عامل الكوميديا في حركات ممثل الدور (سعيد أبو بكر)، واستغلال جسمه الصغير النحيل في القفز ثم النزول من على مكاتب التحرير ، واستغلاله في حركاته التي توحي بالعظمة الكاذبة وبكل ما هو مناسب ومتوافق مع شخصيته •

واهتمت الحركة المسرحية بعد ذلك بشخصية الأم الباحثة عن ولدها وعن أخباره وسط عالم صحافة الخبر والاثارة ، لهذا لم تتحرك الأم كثيرا استنادا الى مأساتها ، وللتركيز على درامية الكلمة ، التي تمثل في حياتها كل لوعة وأسى •

وفي الفصل الثالث تدخل شخصيات كثيرة جديدة ، مثل شخصية المحرر الأبله ، وشخصية الساعي وغيرهما ، وهي شخصيات بحكم ظهورها قرب نهاية الدراما شخصيات ثانوية مساعدة ، لكنها كانت تخضع طبيعيا لحركتها ومنطقية الحدث نفسه ، ولو أنها بحضورها على هذا النسق الذي اتبعه كاتب الدراما لم تفد كثيرا •

التنفيــذ الفنى :

رغم اعترافى بعدم تكامل البناء الدرامى لمسرحية (الخبر) ، الا ان مهمتى كمخرج قد فرضت على توفير اضاءة جيدة التصميم والتنفيذ قدر استطاعتى ، وفى محاولة منى لتعويض الدراما غير المكتملة ، اشتملت الاضاءة على ٥ حركات فى الفصل الأول ، ٧ حركات فى الفصل الثانى ، ٤ حركات فقط فى الفصل الثالث والأخير • فى بداية العرض المسرحى أطفأت نصف اضاءة صالة الجمهور ، وأضاءت جدارين (بانوهين) كانا قد وضعا على جانبى مقدمة خشبة المسرح امتلأ بلمبات مختلفة ليعبرا فى حالة اهتزاز ضوئى عن سير ماكينة استقبال البرقيات (التيكر Ticker) التى تعمل بالجريدة التى تجرى فيها أحداث الدراما •

- ثم أضـاءت حجرة التحرير حيث الأحـداث الرئيسية بالألوان الصفراء ، والبيضاء والأحمر والبرتقالى •

- عند لحظة تفكير شريرة تنم عن استغلال للصحفى وحيد ، أوقفت الممثل مستندا على حائط مفكرا ، فى اللحظة توها تطفأ كل الاضاءات على المسرح ، لكن يبقى اللون الأحمر فقط تصاحبه موسيقى تصويرية خاصة • حتى اذا ما انتهت (لحظة التفكير) هذه ، وارتسمت الخطة الشريرة فى ذهنه (وكان يجرى ذلك فى ٣ ثوان) أعدت الاضاءة المسرحية الى حالتها الأولى، بتكملة الألوان البيضاء والصفراء والبرتقالى •

- فى نهاية الفصل الأول يتحرك الشريط الذى يمثل (التيكر) عليه الأخبــار الواردة لتوها ، تصاحب حركته اهتزازات الاضــاءة على البانوهين فى المقدمة من جانبى المسرح ، مع ازياد الاضاءة الحمراء التى تغمر كل خشبة المسرح ، كايحاء لما سيحدث مستقبلا •

- فى الفصل الثانى ، تفتح الستار على ظلام دامس ، ثم تصعد الاضاءة الخضراء موحية بالملل ، ولتسقط الاضاءة على السرير ، الذى يرقد فيه الطفل الذى يمثل القضية الكبرى للدراما ، والذى احتل منتصف خشبة المسرح لأهميته داخل الفصل الثانى •

- بعد استغلال هذا التأثير الانسانى ، تعاد الاضاءة العامة الى المسرح •

- وقد ساعدت بقية مصادر النور القادمة من صالة الجمهور فى ألوان برتقالية وصفراء •

— وفى نهاية الفصل الثانى أعدت حركة الاهتزازات الضوئية فى مقدمة المسرح على الجانبين ٠

— فى الفصل الثالث ، أطفئت صالة الجمهور ، وفتحت ستار المقدمة على ضوء مركز محدد ومثبت على ساعة تدق على جدار أحد حوائط الديكور المسرحى ٠ لقــد أذنت ساعة الكشف عن كل أساليب صــحافة الخبر المأجورة ٠

— ثم تتبع حجرة التحرير باضاءة ليلية ، مشتركة ما بين الأخضر يمثل ثلث حجم الاضاءة ، بينما يمثل اللونان الأزرق الداكن والأزرق الفاتح بقية ثلثى حجم الاضاءة العامة ، اضافة الى أنوار الحافة فى مقدمة خشبة المسرح وبعرضها ، لكسر الظلال الاضائية التى قد تنشأ على وجوه الممثلين ٠ وكانت لمبات الشموس الفاضحة للضوء تحتل مكانها بالألوان الزرقاء لاثبات الايحاء بالليل ٠

حاولت مؤسسة المسرح والموسيقى أن تقدم مسرحية (الخبر) فى تجربة مثيرة ، فعرضتها فى القاهرة فى المسرح القومى على دار مسرح الجمهورية ، وفى الاسكندرية على دار مسرح سيد درويش (محمد على سابقا) بفرقة الاسكندرية المسرحية ٠ ولقد شاهدت العرض السكندرى حيث جهود الممثلين هناك واضحة تماما ، الى جانب جهود المخرج حسين أبو المكارم ، بل وأستطيع أن أقول ان العرض السكندرى قد بز العرض القاهرى ، وهو ما يؤكد فى الحقيقة أن الفن لممارسيه ٠

* نتائــــج التجــــربة ٠٠

* مطلوب من المخرج المسرحى عدم التنازل عند قبول أى نص محلى من وجود فترة طويلة يقرر فيها أمر العرض المسرحى من عدمه ٠٠ حتى يتسنى له أن يقرأ النص أكثر من ثلاث مرات على الأقل ، ثم يأخذ حقه فى فترة معايشة قصيرة بعد ذلك ٠٠ ليستطيع تقرير الأمر ٠

* عدم الموافقة على التغييرات الخاصة بتوزيع الأدوار مهما كانت الأسباب ، ومهما كانت قيمة هذه التغييرات بسيطة أو كبيرة ، لأن فى تهاون المسرح هذا استجابة لرغبة الاداريين غير الواعين بالقيم الفنية التى رسمها المخرج فى مخيلته وحددها بالنسبة لمتطلباته وآرائه لمحاولة انجاح العــرض ٠٠

* رفض الأشكال المؤقتة التى تحدث فى بعض المسارح من ناحية قبول جلسات التدريب ناقصة حتى من أصغر الأدوار ٠٠ اذ ان الشخصية المسرحية لا تكتمل أبعادها الا بعملية الاستماع الى الشخصيات المسرحية الأخرى وتتبع مراحلها ٠ وكل مخالفة لهذه القاعدة انما هو اهدار لفن المسرح والعاملين به ٠

* هدم كل الأفكار الاحتكارية فى الفن المسرحى التى تسير الى تكتيل عدد معين من النجوم فى مسرحية على حساب مسرحية أخرى ٠٠ الأمر الذى لوحظ أحيانا فى نظام الشعبتين فى المسرح القومى ٠

* عدم الاستجابة لرجاءات غير الفنيين ٠ حتى ولو أدى الأمر الى الاعتذار عن المسرحية أو ترك المهنة الفنية على وجه الاطلاق ٠٠ الأمر الذى تؤكده الحملات الصحفية التى تعرضت لها كمخرج لمسرحية « الخبر » ولم يشفع لى فيها أحد ٠

*** بعض الآراء النقـــدية ٠٠**

(الجمهورية ـ جلال سرحان ـ ١٩٦٤/٣/٥)

بدت « الخبر » للكثير من الذين قرأوها قبل تقديمها على المسرح عملا ممتازا يلمس قضية خطيرة تعيش فى مجتمعنا ٠٠ هى قضية صحافة الاثارة وتقدم هذه القضية فى اطار من المناقشات الشيقة الممتعة والمواقف الكوميدية المثيرة للضحك ٠ وقد كانت هذه الميزات كافية فى نظر الكثيرين لضمان نجاح « الخبر » عند تقديمها على خشبة المسرح ٠ كما ضمنت لها النجاح على صفحات الورق ٠ ولكن مانسيه هؤلاء فى زحمة حماسهم « للخبر » هو أن المسرح عالم آخر مختلف تماما عن عالم الكلمة المطبوعة ٠٠ له قوانينه الخاصة ومنطقه المتميز ومقاييسه الذاتية للنجاح والفشل ٠ ولم يفطن الكثيرون ممن حكموا على « الخبر » كمسرحية على أساس من قراءتها الى ان حركة النص الأدبى على خشبة المسرح هى الاختبار الحقيقى لصلاحيته للمسرح ، وأن أضواء المسرح القاسية تقوم بكشف أدق عيوب النص التى خفيت على عين القارىء وتبرزها أمام عيون المتفرجين ٠ وقد تعرضت « الخبر » لمثل هذا الموقف عندما وقفت على خشبة المسرح فقد اضطرب النص الجميل واهتز ووضح انه يحتاج لأكثر من الحوار الذكى الممتع لكى يسنده ويساعده على مواجهة الجمهور ٠٠ فالجمهور يطلب من المسرح ما هو أكثر من الحوار الممتع ٠

وقد جـاءت نتيجـة هـذه التجربة الجريئة على عكس ما يتمنى المؤلف ٠ فاضطرب العمل الفنى بين المواقف الجادة والمواقف الضاحكة ٠

وامتدت يد المناقشــات والأفكار لتقتل روح الكوميــديا فى المسرحية ، واستدارت المواقف الكوميدية ـ على قلتها ـ لتمسخ كل موقف جاد فى المسرحية • وأخفق المؤلف فى تعميق المواقف الكوميدية والجادة على السواء فجاءت كل المواقف مسطحة باهتة •

واشترك كمال عيد بحركته الرتيبة الهادئة التى رسمها للمسرحية فى قتل جميع المواقف الضاحكة فيها واطفاء الجوانب الكوميدية فى كثير من الشخصيات ولم يستطع المؤلف ان يجعل الجانبين المتناقضين ـ الفكر والفكاهة ـ يتعايشان مع بعضهما تعايشا سلميا ، فجاء كل منهما غريبا عن الآخر متنافرا معه • وجنت المسرحية نتيجة هذا الاضطراب والتنافر • ولكن ما يغفر للمؤلف اضطراب عمله الفنى هو جرأة التجربة التى أقدم عليها وعدم توفيق المخرج فى فهم النص وتفسيره وسوء اختياره لبعض الممثلين •

❋ ❋ ❋

وزارة الثقافة والإرشاد القومى
المؤسسة المصرية العامة لفنون المسرح والموسيقى

مسرح الجيب

الحديقة الفرعونية بالجزيرة - القاهرة

يقدم
من فن الشعب
مسرحيتين فى برنامج واحد

شفيقة ومتولى

و

المستخبى

تأليف شوقى عبد الحكيم
اخراج كمال عيد
ساعد فى الاخراج رأفت الدويرى

الموسم الثانى ١٩٦٣ — ١٩٦٤

« انما لا نملك ، ولا يجب أن ندعى ملكية أى سلطة تحرم قوة للتطور الجديدة من حقها المشروع - حتى فى الخطأ - فعن طريق الخطأ ، وبالتجربة وحدها يتأكد الصواب »

جمال عبد الناصر
عيد العلم ١٥ ديسمبر سنة ١٩٦٢

٦ ـ شفيقة ومتـولى

(شـوقى عبد الحكيم)

*** ملخص للمسرحيـة ٠٠**

المسرحية هي التجربة الأولى للمؤلف شوقى عبد الحكيم ، وهى تروى قصة فتاة ريفية ٠٠ شفيقة سقطت فى الطريق ثم لفت بعارها القرى المصرية تستلهم المضجع ٠٠ حتى يقيض الله لها هنادى التى تعيش معها وتدفعها دائما الى المضى فى الطريق الفاسد ٠

وتظل شفيقة منتظرة حضور أخيها متولى فزعة منه ، معتقدة أنه سيقتلها جزاء ما فعلت ٠ وتسير المسرحية بشفيقة لتعرض مخاوفهـا وهواجسها وأناتها ٠٠ وتحلم البنت شفيقة بأبيها وتتذكر يوم تركته على الساقية وهى تخطو أولى خطواتها لخارج القرية التى كانت تعيش فيها ٠٠ قبل ان تبدأ حياة الليل وحياة (البهدلة) ٠

ان شفيقة هذه الغازية الموعودة تنتظر فى منزل البغى هنادى قاتلها ٠٠ حتى بعد منتصف الليل ٠ لتقدم ارهاصات نفس ومشاعر ترغب فى التنفس ٠٠ ولكن القدر واقف أمامها كالمرصاد ٠٠ يصد فى وجهها كل أمل ٠٠ بعد أن فات الأوان ٠

* * *

*** تجربة تعويض الخســـارة ٠٠**

ضمن الموسم المسرحى ١٩٦٣ / ١٩٦٤ كنت قد قدمت حتى فبراير ثلاث مسرحيات سبق التحدث عنهم ٠ وهى مسرحيات « مشهد من الجسر » و « الأزمة » و « الخبر » ٠ وكان يمكن أن اكتفى بهذا القدر كمخرج جديد عينت فى مؤسسة المسرح بمرتب ثابت يضمن لى الحياة على الأقل حتى

لا أمد يدى الى السؤال أو أتجه لأساليب أخرى قاصدا باب الاذاعة أو التليفزيون ٠ كنت أحس أنه لابد لى ان أعمل عملا أختتم به الموسم المسرحى ٠٠ خاصة بعد أن اضطرتنى الظروف الى تقديم مسرحية « الخبر » فى الظروف التى قصصتها عليك وعلى المستوى الأخلاقى الذى يضمن لى تاريخ هذه الحقبة بكل ظروفها ايمانا منى بأن قولة الحق لا تعلو عليها كلمة ٠٠ حتى ولو كانت على نفسى ٠

كل هذه الأحاسيس وهذه الأفكار كانت تنتابنى وأحيانا ما كنت أقلق ليلا ٠٠ لأفكر ، وعندما أمل التفكير فى هذه الأشياء كنت أعود لحظات الى المسرح الأوروبى ، سواء كان مسرحا غربيا تقوده أيدى الرأسماليين التجاريين أو مسرحا اشتراكيا تتولاه الدولة وتوجهه وتنفق عليه ، من أجل ميلاد المشاهد المسرحى المعاصر الذى يستطيع بوعيه ان يحكم على ما تقدمه له الدولة من مختلف سائر الفنون الحكم الصحيح الواعى الذى لا يقل صوابا وحكمة عن رأى الناقد المتخصص ٠ كانت هذه اللحظات التى أعود فيها الى الأوقات التى قضيتها بالخارج سواء فى ألمانيا أو فى المجر أو فى سويسرا أو فى ايطاليا أو فى النمسا تعطينى امدادا وتشجيعا على أن أحاول خلق (جو مسرحى) يوفر الامكانيات ، ويحدد الاختصاصات، ويقيم الأعمال بعمالها من ممثلين ومخرجين وفنيين واداريين ٠ كان هذا التفكير لى بمثابة المنهج الذى اختطه لنفسى بعد ذلك ، وكانت هذه اللحظات هى الدافعة لى على تأليفى كتابى٠٠ المسرح الاشتراكى، ودراسات فى الأدب والمسرح ٠

✻ اجتماع مع توفيق الحكيم ٠٠

الا أن هذه اللحظات قد وجدت طريقها ــ ولو الى التنفيس ــ عندما طلبت منى مؤسسة المسرح أن أسرع فورا للقاء توفيق الحكيم ٠

وفى الساعة الواحدة من ظهر نفس اليوم كنت أجلس أمام توفيق الحكيم ٠ كان قد ألف تجربة جديدة بعنوان « يا طالع الشجرة » ، كان حمروش قد رشحنى لاخراجها ٠ وتسلمت النص ثم قرأته ، وبعد عدة أيام عاودت الاجتماع بتوفيق الحكيم ، ثم تناقشنا طويلا فى المسرحية وهدفها وأساليب اخراجها ٠٠ لم ينكر الحكيم على بأن هناك محاولات من مسرح الجيب لاخراج المسرحية ٠٠ ولا عجب فقد كان التهافت على نص جديد يكتبه الحكيم أمرا معروفا ٠

المهم أنه بعد عدة جلسات ومناقشات أستطيع أن أعترف حقيقة أنها أثرت فى بالكثير ، كنت على وشك أن أكون أنا مخرج العرض الجديد

لمسرحية « يا طالع الشجرة » فى مسرح الجيب • بالطبع كنت سعيدا بذلك لان هذه المسرحية كانت ستكون أول تجربة لى • استدعيت بعد أسبوع من مسرح الجيب لاختار بدلا منها احدى مسرحيتين كانتا قد وضعتا فى برنامج مسرح الجيب لموسمه المسرحى عام ٦٣/١٩٦٤ •• أن اختار بين عرضين جديدين لمؤلف جديد هو شوقى عبد الحكيم أو أخرج مسرحية جارسيا لوركا الأسبانى بعنوان « يرما » •

الحقيقة ان المشكلة التى كنت أعانيها كانت تتخلص فى أننى قد صممت على أن أعرض نصا •• أى مسرحية مصرية •• قد لا يعرف القارىء الكريم الأوساط الفنية والدردشات التى تقام فى ربوع هذه الأوساط وفى جنبات المقاهى والملاهى •• كنت أسمع بأذن أصدقائى أننى مخرج فشلت فى مسرحية « الخبر » وأننى انقل ما رأيته فى الخارج ، ولو كانت دراستى بالمجر أو النمسا هى التمرين العملى لصدقت ذلك على نفسى اذ تكون نتيجة الدراسة عدة مشاهدات واطلاعات على اخراج بعض المسرحيات ثم نقلها هى باخراجها أو نقل تكنيكها فى مسرحية أخرى • ولم أعر ما أسمعه من المدردشين اهتماما •• لذلك كنت قد صممت على أن أخرج مسرحية مصرية • فلما خيرت بين شوقى عبد الحكيم وبين الأسبانى لوركا — ولو أننى كنت أحلم بنص شعرى على المستوى الشعبى الأسبانى الذى كتبه جارسيا لوركا — الا أننى رضيت طائعا مختارا بتجربة شوقى عبد الحكيم الجديدة ، وأبلغت مسرح الجيب موافقتى على اخراج مسرحيتى شفيقة ومتولى ، المستخبى •• باكورة انتاج المؤلف الشاب شوقى عبد الحكيم •

كان ذلك فى أواخر شهر فبراير من عام ١٩٦٤ ، ولم أكن أعلم من هو شوقى عبد الحكيم ، وتقابلنا فى مسرح الجيب معا لأول مرة •• شاب رقيق خجول تكاد تمتلىء رئتاه بالفن الشعبى النابع من الفطرة •• تحس فى حديثه أنه على الطبيعة البادئة •• لا يتفلسف ولا يجيد التزويقات اللفظية •• كل كلماته التى يستعملها فى حديثه معك تعود بك الى منبت الريف وتعطى لك احساسا انك أمام قروى فى احدى قرى جمهوريتنا الغالية • صمم شوقى أن يأخذنى توا لقراءة النص ، وكنت قد تسلمت النص من مسرح الجيب الذى كان قد طبعه فى نسخ كثيرة • وحاولت أن أبدأ القراءة الأولى للمسرحيتين وحدى الا اننى لم استطع — خاصة فى مقابلتى الأولى مع المؤلف — أن أرفض له رغبة • وبعد نصف ساعة كنا فى منزل المؤلف شوقى عبد الحكيم فى المنيل •

كان شوقى فى قراءته يبدو ممثلا لكل الأدوار ، وكنت أرجو أن يعفينى من قراءته للمسرحيتين حتى لا يؤثر على بشىء من انطباعاته •• الا اننى كنت سعيدا أن أشهد مولد مسرحى على يدى بعد أن تحملت أن

أقدمه ، وعلى أكبر مركز تجريبي ثقافي في بلدنا ، خشبة « مسرح الجيب » ٠

أخذ شوقي يشرح مغزى الكلمات وما وراءها ٠ وناقشته في عدة متطلبات أدبية للمسرحية كان يهمني معرفتها والوقوف عليها ، وطلبت منه مؤلفاته السابقة لاقرأها سواء ما كان منها في مجال الأدب أو مجال القصة ٠٠ فعرفت أن له كتابا بعنوان « أدب الفلاحين » كان قد صدر منذ عدة سنوات ، حصلت عليه وفي ليلة واحدة كنت قد التهمته التهاما ٠٠ اذ لم يكن من الحجم الكبير ٠٠ وسألت شوقي عن مؤلفاته الأخرى قبل المسرحيتين الجديدتين فعرفت أنه يعد كتابا بعنوان « أحزان نوح » للنشر وأخذت منه المخطوطات الأولى لكتابه ببروفة المطبعة ٠٠

قرأت وقرأت ٠٠ استنادا للرأى العلمى من أن البحث والاستقصاء عن المؤلف وأسلوبه وظروفه ومقتضيات حاله انما تؤثر تأثيرا كبيرا على العرض ، واستطعت أن أحفظ عن ظهر قلب الألفاظ الشعبية والتعبيرات البدائية والأمثلة التى أوردها شوقى كتبه ٠٠ وأحسست كأننى أستنكر هذه الألفاظ التى نستعملها عادة فى المدينة ٠

وعاودت الاجتماع بالمؤلف للاتفاق على خطة العمل ، بعد أن تعرفت على أسلوبه وأهدافه ومبعث كتابته للمسرحيتين ٠٠ وأيضا للتحدث بشأن توزيع الأدوار وتحديد المعاونين الفنيين الذين سيقومون بالتنفيذ الفنى ٠

لا أنكر ان مدير الجيب وقتذاك أحسسنى أنه يؤيد التجربة ، ويقف على رأسها كدافع لها ليخرج مسرحه مؤلفا جديدا ٠٠ اذ كانت مهمة مسرح الجيب الأولى فى ذلك الوقت هى البحث عن التجارب المحلية ذات الطابع التجريبى لتدفع بها الى معدة المسرح لتهضمها ، ثم لتنشرها بعد ذلك بخطوات علمية ثابتة من المسرح الصغير الى الحيز الجماهيرى العريض ، حيث تختلط الثقافات الجماهيرية وحيث يشهد المسرح أكبر عدد ممكن ٠ وكان احساس المسرح دافعا ثانيا لى على أن أحقق بالتجربة الجديدة عرضا مصريا صميما تجريبيا خالصا ، يعيد الثقة الى الذين افتقدوها فى شخصى بعد المسرحية المصرية « الخبر » ٠ كنت أحس اننى أقف مع نفسى موقف التحدى أمام العالم الفنى ٠ ولو اننى أعيد اعترافى مرة ثانية وهى أننى كنت سعيدا كل السعادة ان تحدث هذه التجربة فى مطلع حياتى الفنية ، حتى يمكن لى ان أحدد نفسى وأن أتبع الطريق السليم ٠

خططنا مع المؤلف ومدير مسرح الجيب لتوزيع الأدوار ، وتعمدت ان أشرك المؤلف ٠٠ رغم أن هذا لم يكن مألوفا الا لبعض مؤلفينا الذين

يفصلون أدوارهم لبعض الممثلين ٠ أقول تعمدت اشراك المؤلف اذ انه كان أقدرنا فعلا على ترشيح من يراه لشخصياته الغريبة التى ضمنها مسرحيته من خلال الشعبية البحتة ، ومن خلال التعبيرات اللفظية الغريبة التى كانت تعتبر شاذة اذا ما قيست بحوارات المسرحيات الأخرى التقليدية المعروفة ٠

وفى شفيقة ومتولى وزعنا الأدوار كالآتى :

سميحة أيوب	لتقـوم بـــدور	شـــفيقة
أمينـــة رزق	لتقـوم بـــدور	هنـــادى
محمـــد الدفـــراوى	ليقـوم بـــدور	متـــولى
ابراهيـــم ســـكر	ليقـوم بـــدور	الأب

كانت المسرحية من ذات الفصل الواحد ، والحوار يكاد يكون قصيرا يصل فى بعض الاحيان الى كلمة أو كلمتين ٠٠ أى تلغرافيا اذا قدر لى أن استعير تعبير برخت على أسلوب المسرح التعبيرى وحوار التعبيريات ٠ وأخطرنا الممثلين كالعادة وكان كل جهاز مسرح الجيب يعمل كخلية نحل من أجل ابراز التجربة الجديدة ٠٠ خاصة بعد أن سبق هذا العرض التجربة الناجحة « يا طالع الشجرة » اخراج سعد أردش ٠

وبدأت التدريبات فى هذه المسرحية لمدة ثلاث ساعات يوميا من الساعة ١١ صباحا الى الساعة ٢ بعد الظهر ، وحضر الجميع ٠ وجلسنا قرابة خمسة عشر يوما ٠٠ ولا أريد أن أشرح للقارىء الفاضل مدى اهتمامى بهذه التجربة ٠٠ الا اننى أتركه ليقدر مدى الجهد الذى بذل فى مسرحية تقوم على تدريبات شهرين تماما تستغرق جلسة التدريب الواحدة ما يقرب من الثلاث ساعات ٠٠ يكفى أن أذكر أن زمن هذه المسرحية هو خمسة وثلاثون دقيقة فقط ٠

كان المسرح فى ذلك الوقت يعمل بنظام النجوم ٠٠ أى يتقاضى النجم ـ حتى ولو كان موظفا فى وظيفة ممثل بالدولة أو باحدى مسارحها الحكومية ـ مبلغ ٤٠٠ جنيه ٠٠ ليس لى اعتراض على قيمة المبلغ فهذه أمور ترسمها سياسة الدولة ، وأنا ـ كمخرج ـ على أن أعمل فى حدود الاختصاص الذى أعرفه فقط دون تدخل منى فى ذلك ٠ المهم الذى أريد أن أسجله هو أنه بعد عشر تدريبات كنا قد اقتربنا فعلا فيها بطبيعة الحال من مراحل الأداء التمثيلى وتفسير الشخصيات وقراءة بعض الأجزاء من كتب المؤلف شوقى عبد الحكيم ، اعتذرت الممثلة سميحة أيوب ٠ لا يمكن

انكار خيبة الأمل التى شعرت بها وقتذاك ، فسميحة أيوب ممثلة عظيمة ٠٠ لا يمكن لأحد أن ينكر هذه الحقيقة والا فهو يعيش بحكمه خارج دائرة المسرح المعاصر ٠ اعتذرت لى ، وكانت مهذبة فى اعتذارها ٠٠ لأنها كانت تعمل فى مسرحية أخرى ٠٠ وكان من حقها الطبيعى وحدها أن تقرر أين تعمل ٠٠ رفضت السيدة سميحة العمل وكانت أرق من الزجاج الهش فى اعتذارها ٠ ولم أرغب كزميل سابق أن أعمق مسألة الاعتذار أو من المواقف ٠ وانشغل الدفراوى فى أعمال تخص وظيفته الأصلية فى مسرحه القومى ٠ ووقعت فى (حيص بيص) ٠

وجن جنون المؤلف الذى كان يرجو أن تخرج مسرحيته فى أقرب وقت ممكن ٠٠ خاصة بعد هذه الخسارة الفادحة التى منينا بها بترك السيدة سميحة أيوم الدور٠٠وفكرنا طويلا٠٠طويلا ، واستعرضنا فى هذا التفكير كل أسماء ممثلاتنا اللامعات الفارعات التى يمكن لواحدة منهن أن تؤدى دور شفيقة بطلة شفيقة ومتولى وعنوان مسرحيتها ٠ وأخيرا استقر الرأى على الممثلة الشابة محسنة توفيق ٠

*** مقـــابلة غريبـــة ٠٠**

لم أكن قد تقابلت معها قبلا ٠٠ ولكن الذى رشحها أكد معرفته الفنية بها ٠ كانت قد مثلت أحد الأدوار الهامة فى مسرحية « جميلة » بالمسرح القومى ، ولم أكن وقتها بالقاهرة ٠ لذلك لم أنكر رأيى فى أننى لا أعرف السيدة الفاضلة محسنة توفيق ٠ وعرفنا عنوانها من مسرح الجيب وطلبت من المسرح الاتصال بها لمقابلة عاجلة ٠٠ الا أن شوقى لم يتركنى ، وبالقوة الطيبة التى يتمتع بها أدخلنى فى تاكسى وبعد لحظات كنا فى شقة هادئة صغيرة هى مسكن محسنة توفيق فى شارع رمسيس ٠٠ لا تفاجأ أيها القارىء اذا قلت لك ان هذه الزيارة الأولى وهذه المقابلة الأولى لمحسنة توفيق كانت فى الساعة الثانية عشر مساء ٠٠ أى والله منتصف الليل فى القـاهرة ٠

وفتح الباب وعرفت نفسى واعتذرت لزوج السيدة الفاضل الذى أحسن استقبالنا وشرحت له ولها كل الظروف ٠ وقبلت محسنة العمل فى المسرحية ، وتوالت التدريبات توا فى اليوم التالى ٠٠ وكانت أمينة رزق العظيمة صبورة معنا بعد ان استبدل دور البطولة ٠٠ ودارت مناقشاتنا من جديد حول النص وقذفت بكتابى شوقى فى يد محسنة التى التهمتهما من جديد ، الا اننى أجد من الأمانة على أن أقرر عظمة محسنة كممثلة متفتحة مثقفة تستند فى اختلافاتها الفنية الى المناقشات العلمية ، وكان



شفيقة
يا ... يبقى هو
ده مسرح الجيب ..
ت مقعدى بجانب واحد
من المثقفين .. حتى استطيع
ان افهم ..
ممتازه
توفيق
خرجت من رواية شفيقة
ومتولى لاغير اسم محسنة توفيق
نظرا لكثرة الصوات والعديد
في رواية شفيقة ومتولى
والمستخبى . اقترح أن يستعين
مسرح الجيب ببعض مطربى
الاذاعة والتلفزيون ..
قلت للمؤلف شوقي عبد الحكيم
ـ يكفينا شر المستخبى ..
(عبارة تكررت في رواية المستخبى)
ـ « الجمل نهش دراعى » ..
جولة
● فيلم (المغامرة الكبرى) ●
سينما
المغامرة الكبرى
اكتشفت أن دخولى هذا
الفيلم هو (المغامرة الكبرى)
اعجبتني شراشيب فستان
نجوى فؤاد ..

واضحا فى ذلك ان المسرحية ممثلة فى بطلتها بدأت تأخذ دورا مملوءا بشحذ الهمة والتعرف على الأدب الجديد ٠٠ أدب شوقى الشعبى ٠٠ من خلال الثقافة وحدها ٠

اختلفنا كثيرا فى المناقشات أثناء التدريبات ، وقبلت السيدة اصرارى على جلسات التدريب الجانبية الى جانب الجلسات العادية حتى تلحق بالفترة التى قضتها أستاذتنا أمينة رزق بطلة مسرحنا المعاصر ، وبذل ابراهيم سكر جهده أيضا فى هذه التدريبات ولم أجد بدا من دفع العجلة كمخرج وعدم العودة الى الوراء ثانية ، فقررت ان أمثل بنفسى دور « متولى » انقاذا للموقف ٠

*** تجربـة الفيـوم على الطبيعـة ٠٠**

كان علينا أن نبدأ تدريبات الاطار الفنى وتجهيزاته ٠٠ فاعطيت اجازة استيعاب للأساتذة الممثلين ٠٠ كانت خمسة أيام بعد أن كنت قد انتهيت من تفسيرات النص وجلسات الأداء التمثيلى ، وسافرت مع الجهاز الفنى عزيز الشوان واضــع الموسيقى ومعدها ، لطيفة صــالح مصممة الديكور ، شوقى عبد الحكيم المؤلف ٠٠ سافرنا جميعا الى الفيوم ٠

سافرنا الى مدينة الفيوم لندرس اللهجة فى اللغة ، وندخل بيوت الغوازى ، ونسمع فى الطرقات وأسواق البلدة لغة التخاطب ، ونصور المدافن الشعبية ، ونسهر مع الغوازى اللاتى مازلن يعشن على بعد عدة كيلومترات من مدينة الفيوم ٠ كنا نسجل كل شىء ٠٠ بعض قطع الموسيقى، وكتب الشوان عدة نوت موسيقية شعبية بيده هناك ، وسجلت مهندسة الديكور رسومات للمقابر بالكاميرا ٠ وعندما عدنا الى القاهرة استأنفنا جلسات التدريب ٠٠ كنت متفائلا بكل ذلك ، على اعتبار أن البحث بهذا الأسلوب العلمى هو الذى يمكن أن يفيد المسرح ، حتى ولو تكلف هذا البحث وقتا وجهدا ومالا ٠٠ فما لنا ولكل هذا ٠٠ طالما أننا سنستطيع فى النهاية أن نقدم عرضا شعبيا سليما ٠

وفى اســتئناف تدريبات الصــباح كان الديكور يأخذ طريقه الى التنفيذ ٠٠ الا أن اختلافا دار بيننا وبين مؤسسة المسرح لاختيار الموسيقى بدلا من وضعها اختصارا لتكاليف مالية ، ولا أنكر اننى صممت على موقفى ووقف فيه الى جانبى على المستوى الرسمى مدير المسرح بصفته فنيا هو الآخر ، وكان أن استجابت المؤسسة للطلبات ٠٠ وتقدمت محسنة توفيق فى دورها كثيرا وكانت تعود الى المناقشة كثيرا ، وكنا نسعد بكل هذه

الحركة الطيبة التي كانت تعج داخل جدران هذا المسرح التجريبي الصغير (مسرح الجيب) ٠

وصممت الملابس ٠٠ الا أن تقصيرا حدث فى فستان (جانجاه) كان يجب أن ترتديه شفيقة ليعبر عن نزعتها للجنس ويعطى بلمعانه بريقا يزيد من تصور الجمهور لهذه الماجنة ، وفى اللحظات الأخيرة لم تجد محسنة توفيق ممثلة الدور بدا من شرائه على حسابها الخاص وتفصيله كذلك حتى تطلب ثمنه من المسرح ٠٠ حدث كل ذلك حقيقة ٠

كان يشجعنا أكثر وأكثر على العمل أن الأستاذة العظيمة أمينة رزق كانت تحفظ المسرحية عن ظهر قلب ٠ لقد اعترضت حقيقة بأنها لاقت صعوبات كثيرة فى حفظ دورها لتشابه التعبيرات وقصر الألفاظ ٠٠ الا أنها كانت تحفظ المسرحية مع ذلك عن ظهر قلب ٠

قامت وسط هذا العمل عدة اختلافات فى وجهات النظر لا أريد أن أثقل بسردها جميعا ٠٠ الا اننى أسجل واحدة منها ٠٠ وهى يوم ذهبت محسـنة توفيق البطلة الى مكتب مدير مسرح الجيب تعترض على لون الباروكة التى كنا قد اخترناها وصنعت خصيصا لرأس محسنة توفيق ٠٠ كان لونها أصفر ذهبيا وقالت محسنة ان اللون (فاقع شوية) ٠ وكان هذا هو المطلوب بالضبط ليساعد ذلك على ابرازها كغازية تجوب الريف فى طلب الجنس ٠ وبعد مناقشات أصررت على موقفى وقبلت محسنة ٠٠ ولكن الى حين لأنها اقتنعت بعد ذلك بكل الخطوط الفنية والماكياج ، وغير ذلك من مقومات الاطار المادى عندما عرضت المسرحية ٠

حـدد مسرح الجيب يوم الخميس ٢١ مايو ١٩٦٤ ندوة لدراسـة المسرحية نصا وعرضا ٠٠ وامتلأت مقاعد المسرح بالمثقفين والأدباء القدامى والناشئين من أمثال شوقى عبد الحكيم ٠٠ فقد كان نجاح شـوقى فى اكتساب أرض جديدة بمسرحيتيه الجديدتين يعتبر ضمنا نجاحا لجهودهم القادمة من أجل اتاحة الفرصة لهم لاقتحام حقل المسرح ٠٠ أجمل الحقول وأعظمها تأثيرا فى النفوس ٠ ووقف من النقاد من هاجم المسرحية نصا بقسوة كالدكتور لويس عوض الذى قبل مسرحية شفيقة ومتولى ، ورفض مسرحية المستخبى التى سنتحدث عنها فى الجزء التالى ٠ وأذكر أن فؤاد دواره وقف ثائرا منددا بأن هذه الترب (وكان يقصد مشهد المقابر) وهى اللوحة الثالثة فى المسرحية ٠٠ طليانى (يقصد ايطالية) ٠ وكنا على استعداد لعرض صور مقابر الفيوم عليه ، حتى يقف على قيمة البحث ٠

الحقيقة أن هذه الندوة والتى أقامها مسرح الجيب واقامتها بعده الاذاعة المصرية كانتا بمثابة تأكيد لميلاد مؤلف جديد يلتزم باتجاه لم يسبقه اليه أحد ٠٠

هذا الاتجاه هو محاولة خلق مسرح شعبى نابع من أعماق الريف وملتزم بحوار أهل الريف ويفصح عن طباعهم ويعالج مشاكلهم وخرافاتهم فى جو أسطورى شعبى أصيل ٠

كانت هناك رقصة فى المسرحية حاولت أن أجسدها على اعتبار أنها شفيقة نفسها ، فاستعنا بالراقصة نيللى مظلوم التى أخذت نفس تكوينها الجسمانى شفيقة (محسنة توفيق) للربط بينهما وتأكيد روح شفيقة فى رقصة نيللى ٠٠ وأعتقد أننا اقتربنا من مفهوم النص بعد أن فهم الذين شاهدوا المسرحية المقصود من رقصة الغازية ٠

* ناقش نـدوة المسرحيـــة التى عرضـــها مسرح الجيب يـــوم الخميس ١٩٦٤/٥/٢١ ٠

الأستاذ يحيى حقى

الدكتور لويس عـوض

الأستاذ سـعد أردش

الأستاذ عبد الله الطـوخى

ش ومتولى - المستخبى

ديكور	لطيفه صالح رجائى فهمى
إعداد الموسيقى	عزيز الشوان
إدارة المسرح	رأفت الدويرى كمال الشامى
تلقين	بدر عبد الرحمن
مناظر	صادق مطاوع شعبان إمام فايز حنا
اكسسوار وملابس	محمود فضل الله
إضاءة	قطب ابراهيم ابراهيم عبد النور
صوت	لويس فهيم

يعقد المسرح ندوة بعد العرض
مساء الخميس ٢١ مايو ١٩٦٤
لدراسة المسرحيتين نصا وعرضا

الموسم الثانى لمسرح الجيب

ماكبث فى الجيب	تأليف واخراج هارولد لانج
الاستثناء والقاعدة	تأليف برتولد بريخت ترجمة د. عبد الغفار مكاوى اخراج فاروق الدمرداش
ياطالع الشجرة	تأليف توفيق الحكيم اخراج سعد اردش
شفيقه ومتولى و المستخبى	تأليف شوقى عبد الحكيم اخراج كمال عيد

ويختتم المسرح موسمه لهذا العام على مسرح الجمهورية
بعد اعداده بتكييف الهواء

فيقدم مسرحية

يـــرما

تأليف جارثيا لوركا
إخراج كرم مطاوع
أشعار صلاح عبد الصبور
موسيقى سليمان جميل
بالاشتراك مع كورال الأوبرا والمسرح الغنائى

الحـــركة فى المسرحيـــة :

كنت قد خصصت للمسرحية ديكورا تجريديا خالصا Abstract ليساعد على ابراز الاطار الجديد الذى يختطه الكاتب الشـاب شوقى عبد الحكيم فى أول تجربة لمسرحه الشعبى الفلكلورى ٠ فلم أتقيد بالواقعية برغم واقعية الحادثة المسرحية ، وحدوثها بالفعل فى أسيوط أقاصى صعيد مصر ، وانما سلكت طريق شعراء السحر فى المسرح ، فحاولت العمل على هدى جوردون كريج الانجليزى وأدولف أبيا السويسرى ، فى استعمالهما للمساحات والفراغات التشكيلية ، ومرتكزا فى تفسير العمل الفنى على الرسم والاضاءة ٠

وكان ذلك يعنى أن أحدد ربطا فنيا بين حركة الممثل وبين المرسوم على المنظر المسرحى من ناحية ، وبين حركة الممثل وبين أبعاد المسافات المنظرية من ناحية أخرى ٠ وأن أجسد التكتلات فى الرسم ، وأن تكون الحركة المسرحية عاملا هاما من عوامل الاثارة داخل العرض مباشرة ، فقلبت ــ تحقيقا لذلك ــ موقف الانتظار الذى تفتح به شفيقة المسرحية الى بؤرة قلق ٠ لم تكن شفيقة تجلس تنتظر ، بل انها كانت تجوب كل أنحاء خشبة المسرح تجر أذيال خيبتها من البداية ، متطلعة الى الباب مرة ، ومثبتة عينيها فى الأرض ذلة وخنوعا مرات أخرى ٠

على هذه الصورة وصلت الحركة الى أن تحتل المقام الأول ، منذ اللحظة الأولى لانفراج الستار ، وحلت محل الكلمات والتعبيرات والحوار بادئة الخيوط الدرامية الأولى ٠ وكان لتشابه حوار شوقى عبد الحكيم والردود التلغرافية التى ضمنها درامته ، المنطلق الأساسى لضرورة انتقاء الحركة ، بل وتحديدها حتى لا تصل الى التكرار ، وحتى يمكن للجمهور أن يقبل تكرار الحوار فى سهولة بعيدة عن الملل ٠ كانت هناك أيضا فترات صمت طويلة أثناء الحوار ، ولقد قدمت هذه الفترات الصامتة جانبا ملىء الفراغات ، بغية توليد ربط فنى حركى ٠

أحيانا ، ما كانت تظهر الحركة كتفسير عكسى للحالة الطبيعية التى تكون عليها شخصيات الدراما ، ففى موقف انتظار شفيقة لأخيها الجندى متولى ، وتكرار خوفها منه ، كان يهل الطيف الموعود بالنسبة لها ، وكنا نرى شفيقة مسجلة رعبها وخوفها منه ومن لحظات استقباله ، بأن تتقدم تجاه الباب ، ولأن عوامل الخوف العظيم هو المحرك لسلوكها ، وهى الدافع لها الى الأمام فى رهبة وفى غير رهبة معا ، يدفعها لأن تبحث ولو مرة واحدة ــ عن مصيرها ومستقبلها ، ويقيدها فى الوقت نفسه بما كتب على جبينها

من وعد مكتوب . وكان هذا التضاد في الحركة يعمل على تجسيد المضمون الدرامي الذي حمله شوقي عبد الحكيم دراميته .

لم تكن الحركة في مسرحية شعرية من هذا النوع ، لم تكن تشذ عن الاطار المرسوم لها منذ البداية ، لقد جعلت المقابلة الموعودة بين شفيقة ومتولى مقابلة غريبة ، لم يتقابلا بالعناق أو بالمجافاة ، أو بالأساليب التقليدية المعروفة في أمثال هذه المقابلات ، وساعد على تصوير الحركة أن شخصية متولى كانت تظهر على المسرح في شكل طيف جعلته يظهر عند عتبة الباب ، وتحت اضاءة خضراء تحدد وجهه وبدلته العسكرية ، وجعلت شفيقة تهم للقائه ، وتجلس في حالة القرفصاء ، وفي وضعية شاذة عندما تضيف الى ذلك ، اعطاء ظهرها له . أية مقابلة غريبة هذه ؟ وأمام الجماهير المشاهدة ؟ لقد نجحت الشخصيتان في كسر الموقف التقليدي للقاء ، وفي تعميق درامية الحدث .

فاذا كنت قد اهتممت بالحركة لهذه المسرحية على المستوى التحليلي والتفسيري ، فانه كان لزاما على أن اعتنى بحركة شخصية هامة ، وأعنى بها شخصية (هنادى) في المسرحية . والحق أقول أن ما أعطته الأستاذة أمينة رزق الى جانب ما كنا قد اتفقنا عليه ، كان الباعث الأكبر على فهمها للشخصية وطبيعة الدراما الشعبية الجديدة ، وعصرية الأسلوب الذى خططناه للاخراج المسرحى .

كانت هنادى بمثابة المحرك البطل ، أو قل القضاء والقدر المصرى ، وكأنه القدر عند درامات اليونانيين ، هنادي ترسم بحركاتها مصير شفيقة ومستقبل عذاباتها وأناتها . وكان كل ذلك يقتضى حركة سريعة نابضة تحمل هذه المهمات العظام في الدراما . حركة كأنها القدر بعينه ، بما تفعله من سيطرات وتأثيرات في نفوس الآخرين . حقيقة انها لساحرة عصرية . وقد فهمت أستاذة المسرح الفروقات الدقيقة بين مراحل الحركتين الأساسيتين . فكانت تخضع للحركة السريعة الأولى عندما تتأزم المواقف المسرحية آخذة طريقها نحو الصعود والبناء الفنى ، بينما كانت تلجأ الى الحركة الثانية في مواقف الايحاء والتخدير والحتمية والقدرية ، عندما تستسلم شفيقة بين يديها للحظات قصار .

كان ظهور والد شفيقة (الأب) من المشاكل الهامة في المسرحية . ان ما تذكره شفيقة طوال الدراما يقارب ما يدور برأسها ، وهي تقص شريط حياتها وكأنه كوانتين عند آرثر ميللر في رائعته المستقبلية « بعد السقوط » ، وكان التذكر عريضا يشمل القرية ، والشجرة الجميزة العتيقة ، ووالدها ، والطرحة ، والملابس ، الى غير ذلك من تفصيليات

دقيقة فى حجم صورة التذكر ، حتى لتصل الصورة الى أكبر حجم يمكن تخيله عندما تحتوى الصورة على المواقف الهامة التى حدثت فى حياة شفيقة • ولا نجد نحن أمامنا الا كل هام وكل تافه وصغير فى لوحة واحدة اسمها (الاضطراب النفسى) •

ولذلك ، خصصت مقدمة المسرح لظهور الأب ، وساعد الابهام فى المسرحية على أن أوقف الأب فى طرف الجزء الأيسر من المسرح • بينما كانت فلذة كبده شفيقة فى طرف الجزء الأيمن من المسرح ، معادلة متوازنة وغريبة فى وقت واحد ، كان كل منهما يحدث الآخر بالحوار فقط ، فقد كان وجهاهما فى مواجهة الجمهور نفسه ، وفى نفس اللحظات تظهر الرقصة التى قدمتها الغازية الراقصة ، لتقدم تشكيلا خاصا بشخصية البطلة شفيقة ، وعلى هذا تصبح الصورة المسرحية مركبة وأكثر تعقيدا كذلك • شفيقة الغازية تقف على المسرح تؤدى حوار الكاتب الدرامى ، وشفيقة الغازية هى هى بلحمها وشحمها ترقص على خشبة المسرح - وفى نفس اللحظة - ترقص وتتابع لياليها الحمراء فى ريف وصعيد مصر العليا ، كما فى الرقصة التى قامت بها الفنانة نيللى مظلوم ، رابطة بذلك بين الشقيقتين (الممثلة والراقصة) ، وكان كل هذا يدور فى حركة موحدة متحدة فى النسق والأداء الفنى (تمثيلا وحركة راقصة) فى حركة الأطراف والرأس ، وخلف ذلك تمثل الممثلة شفيقة وترقص الراقصة شفيقة ، ليرسما معا صورة غازية رائعة اسمها شفيقة •

ساعد الحركة المسرحية على التقدم واكتساب عوامل التغيير المستمر، والتشكيل الابداعى المتكون المتعدد أن أماكن الدراما تقع فى أربعة مناظر مختلفة • فكانت حركة مشهد المقابر تقع فى آخر مستوى من الخشبة •• فى خلفية خشبة المسرح • وكانت حركة شفيقة وهى تخرج من قبرها أمام الجمهور وسط جو كثيف من الغموض وضوء الظلام الأزرق الداكن حركة هندسية ، حتى لا تفسد أو تنال من أية حركة أخرى كانت - فى الوقت ذاته أيضا - تجرى فى الأجزاء الأمامية المتقدمة من خشبة المسرح •

كانت مقابلات الأب وأفكاره وتأملاته تحدث حركاتها على العكس مما تقدم ، كانت تجرى فى أول مقدمة المسرح ، فى حالة تأمل وصمت حركى شديدين •

هذا بينما كانت حركة البطلة شفيقة تحتل منتصف خشبة المسرح ، وكذلك كانت نقطة الارتكاز هذه مكانا للسامر (الفرح أو العرس الريفى) الذى تظهر فيه شفيقة راقصة بالليل • ان هذه المستويات المختلفة ، بتشكيلاتها المتناقضة تناقض الشخصيات المسرحية والصدام الدرامى

والصراع الفنى القائم على اثراء الدراما ، قد ساعدت على التغيير ، وعلى التطور فى طريق التأثير الناجح على المشاهدين ·

ولقد اهتمت الحركة كذلك - ضمن ما اهتمت - بملء الفراغات الحركية التى كان يمكن أن تنشأ عند دخول أغنية من الأغنيات الشعبية التى كان المؤلف قد وضعها ضمن عمله الفلكلورى · حيث كانت شفيقة البطلة تتوه فى معانى حوار كلمات الأغنية الشعبية متذكرة ، واعية ، نادمة ، مكـفرة عن كل ما اقترفته من ذنوب · كانت تتحرك فى نهاية مسرحيتها القصيرة حركة ندم واستسلام فى بطء شديد وحذر شديد أيضا ، بينما ترن فى آذانها كلماتها الصادرة من وعيها ومن لاوعيها ، فى اختلاط يشوب الاثنين فى اتحاد عضوى وحسى تقول :

لو كنت أعلم بأن الوعد متدارى

لا كنت أطلع ولا أمشى قط من دارى

وارضى بقليله ·· وأقول للغلب م تدارى

دارى على بلوتك ياللى ابتليت دارى

الاضـاءة فى شـفيقة ومتـولى :

يتضح من المسرحية أنها فى حاجة الى تشكيل اضائى باهر ، يتلاءم مع الشكل العصرى الذى أخذنا به قضية الاخراج المسرحى ، وهو نفس ما نص عليه المخرج جوردون كريج فى أعماله القليلة التى قام باخراجها ، باعتبار أن الاضاءة تقوم بمهمة الظلام على المسرح ، وفى هذا ما يزيد من الصورة التشكيلية على المسرح ·

لقد قدمت المسرحية دون ستارة أمامية تفصل بين الممثلين والمتفرجين، وكان لابد من القاء بعض الأضواء الخافتة ، والمنبهة فى الوقت نفسه الى حقيقة وصورة الشكل الجديد الذى اخترناه للاخراج المسرحى ومفهومه العصرى ، فسلطت ضوءا برتقاليا خافتا على (خددية) كنت قد علقتها على باب بيت شفيقة ، وقد زينت بالعقود والخرز وما يستلزمه الايحاء بنبوءات دفع الحسد ومنع الشر ، لابراز شخصية صاحبة البيت وساكنته ، هذه الغازية ، وتفسيرا لعقيدة (الوعد المكتوب على الجبين) وملاحظات القضاء والقدر الشعبى ·

فاذا ما بدأت المسرحية وأطفأت المسرح كلية ، صعدت اضاءة خافتة تتناثر هنا وهناك من أضواء زرقاء وبيضاء قليلة جدا ومركزة جدا فى

الوقت ذاته ، كايحاء للحجرة المبهمة التى تعيش بين جدرانها هذه الفتاة الغريبة ٠٠ المنتظرة لأخيها ولقدرها ولمصيرها فى كثير من الخوف والهلع ٠

لم يكن حوار المسرحية فى الصفحات الست الأولى من بداية الدراما يتطلب اضاءة مصاحبة ، اللهم من اضاءة حمراء وردية تشير الى الدنس ولذة الجنس ، تقع على المرآة المائلة المكسورة ، رمزا الى انحرافات شفيقة التى أصيبت كما المرآة تماما ، بما لا يمكن معه الاصلاح ٠ وهى هى نفس المشكلة التى تقوم عليها الدراما ، عندما رحلت شفيقة مرة لتلف وتجوب القرى المجاورة فى صعيد مصر ، تقضى كل ليلة فى مكان جديد ، فى حضن صيد جديد يطمع فى أن يروى ظمأه الجنسى الحرام ٠

وعند وصول شقيقها متولى ، تنزل على باب المنزل اضاءة خضراء ، كعلامة على وصول المجهول القادم ، وتأكيدا للتفسير الوهمى اللاحقيقى الذى يظهر فيه متولى وبين ربوعه ٠٠ هذا الوعد الغائب وغير الموجود ، كانت الاضاءة العامة فى حجرة شفيقة تقل فى لحظات وصول متولى لتتأكد الاضاءة الحمراء الوردية الساقطة على المرآة فى مواجهة اضاءة البـاب الخضراء ، وكأنهما يمثلان الصراع بين الوهم (متولى) الذى يمثل ويرمز الى الشرف والقصاص ، وبين الحقيقة الدنسة (شفيقة) بكل ما تحمله من عار وخطيئة وتردى فى الوعد المكتوب ٠

ولما كانت المقابلة بين شفيقة ومتولى تحمل حجما دراميا جيدا ، فان اضاءة مشهديهما كانت اضاءة خاصة لخشبة المسرح تظهر وقت المقابلة الوحيدة فقط ، ولا تتكرر أبدا بعد ذلك على خشبة المسرح وحتى نهاية المسرحيـة ٠

ويختفى الأخ متولى ، لننتقل الى مشهد الأب ، وفى اضاءة تختص بمقدمة المسرح ، كانت مصادرها من جنبات صالة الجمهور ، اضاءة مركزة وغير كاشفة لأى مكان من الخشبة ، لتعمق الجو النفسى العام الذى ينتقل من مشهد الى مشهد بخاصية جديدة كل مرة ٠

وفى حفلة السامر ، وفى الرقصة التى كانت تؤدى فى هذا الاحتفال الشعبى فى القرية ، كان وسط المسرح فقط ، وعلى شكل بؤرة دائرية محدودة ، يضاء باضاءة صفراء وبرتقالية وبنفسجية لتسخن من العوامل الداخلية عند الشخصيات ، هذا فى الوقت الذى كان يساهم فيه مصدران للنور (بروجكتوران) بضوءين متباينين فى لونهما ٠٠ الأول مسلط على الأب باللون الأزرق الذى يجسد موقف العجوز وسط متاهاته وأحلامه وكأنه يحلم فى الظلمات بعد أن تركته ابنته شفيقة عند شجرة الجميزة

العتيقة بعد غروب شمس أحد الأيام ٠ والضوء الثانى يسلط على شفيقة باللون الأحمر القانى الذى يرمز الى معاناتها وضياعها وسط متاهات اللذة، خاصة مع حياتها التى أسلمتها لكى ترزح تحت عبء بيع الجنس وبالرخص كل الرخص ٠

وكان من الطبيعى فى حفل السامر أيضا ، أن تغمر خشبة المسرح اضاءة برتقالية عالية القوة ، للمساعدة على ابراز الخلفية فى المنظر ، والتى رسمت عليها بعض البيوت ، وجانب من مقهى ريفى ، وممرات الى حوارى ضيقة وأزقة ، بينما تنزل اضاءة بيضـاء محددة على شخصية شفيقة ، وفى حالة خفـوت اضائى أثنـاء التماثل المتزامن Simultaneity الذى يحدث بين الممثلة الغازية شفيقة والراقصة الغازية شفيقة كذلك ٠

فاذا ما أطفأت الاضاءة فى نهاية اللوحة ، وانتقلت الى لوحة المقابر ، كان المسرح كله فى حالة اظلام تام ، الا من بؤرة اضائية واحدة تستهدف مشاهد القبر (البناء المرتفع فوق المقبرة) ، هناك حيث ستخرج شفيقة من قبرها ، وكذلك الاضاءة البيضاء التى قبعت بعيدا فى نهاية المؤخرة ، دليلا على المعادلة الموضوعية فى الاضاءة البيضاء ، خاصة بعد أن حددنا ظهور الراقصة الغازية شفيقة ، خروجا من القبر على أنغام الصاجات رويدا رويدا ، وفى حركة بطيئة جدا ، تبدو منها فى البداية أناملها ، ثم يداها ، ثم الصدر والرأس ، وكان ذلك يستتبع بالتالى اخفاء كل ضوء ملازم لهذا الظهور الغريب ، غرابة الشخصية البطلة الغازية شفيقة ، وحتى تعتقد الجماهير أن هذا الضوء الأبيض المحدد على فوهة المقبرة قوى الى حد ما ، رغم ضعفه الحقيقى ٠

وعندما تبدأ شفيقة الحوار مع دافعتها للهلاك (هنادى) ، فان اضاءة حمراء شقية فى اشعاعها كانت تبرز ، ثم تشتد وتقوى منفرجة لتقع على مساحة مربعة تصل الى الثلاثة أمتار ، حيث بدا لى تحريك الشخصية شفيقة وهنادى فى هذه المساحة مهم بالنسبة للتأثير الايجابى والمتضاد معا ، الايجابى جماهيريا والمتضاد تضاد الشخصيتين ، رغم وحدة سلوك الشر فيهما ٠ لكن عندما تصل شفيقة الى موقف متاهاتها ، تختفى الاضاءة ، ويبقى مصدر نور واحد (بروجكتور) ليصحب شفيقة فى طريقها ٠٠ طريق الوعد والمكتوب ، ثم يتوه معها أيضا ضمن حركاتها الأنثوية البطيئة المتهادية بلونه الوردى الساحر الشاعرى ٠

نتـــائج التجـــربة :

١ ـ عند الدخول فى عملية الابداع ، فلابد من تواجد الاصرار ـ ومن البداية ـ على التمسك (بالاكتمال) ، والعودة الى التربة الأصلية على الطبيعة للأستقصاء والدراسة ٠

٢ ـ خرجت من هذه التجربة ، برفض كل مناقشات وسفسطات الوسط الفنى كما يقولون ٠ ان وجهة نظر فى الفن هى التى تفرض نفسها فى النهاية اذا ما ارتكزت على الأسس العلمية فى الفن ٠

* (صباح الخير ـ جورج) ٠

خرجت من رواية شفيقة ومتولى لأغير اسم محسنة توفيق الى ممتازة توفيق ٠

* (صباح الخير ـ عبد الله الطوخى ـ ١٩٦٤/٥/٢١) ٠

رغم اننى أكتب هذا بعد مشاهدتى للبروفة العامة التى سبقت عرض الافتتاح ٠٠ الا أننى خرجت ليلتها وكل مهمتى أن اتحكم فى حماسى ٠٠ لأقول لمحبى المسرح وهواته فى بلادنا ٠٠

أيها الأصدقاء ٠٠ لحظة أرجوكم ٠ هذا مسرح مصرى جديد يولد ويجب رؤيته وتأمله والاحتفاء به ٠ هذه أرض جديدة يكشفها المسرح المصرى لنفسه فى انطلاقته الجديدة ٠

لقد أمضى شوقى عبد الحكيم سنوات يبحث ويعيش فى حواديت الفلاحين وأمثالهم ومواويلهم وبكائياتهم ٠ ثم التقط موال شفيقة ومتولى ٠٠ التقطه كفنان كتب القصة القصيرة والطويلة وصاغ منه عملا دراميا أصيلا ٠ ثم تناوله منه المخرج كمال عيد فحوله الى « سوناتا » تهز القلب بما فيها من عمق درامى ٠ ان الجهد الخرافى الذى رأيت كمال عيد يبذله مع هذه المسرحية ومع أختها المستخبى حتى حولهما الى شخصيات حية متماسكة البناء لها طعمها المصرى الأصيل لهو جهد يستحق عليه التهنئة والتقدير ٠

وأمينة رزق فى دور هنادى ٠٠ ماذا أقول عن السيدة الشامخة فى حبها للفن وفى تجاوبها مع كل ما هو مصرى وأصيل ؟ ومحسنة توفيق فى دور شفيقة كانت مثلا عظيما لذلك الجيل الجديد الصاعد من الفنانات المثقفات ٠ ويأتى الدكتور ابراهيم سكر فى دور الأب العجوز ، وهو فى صميمه راوى حزين للأحداث ٠٠ الناطق بلحن القدر والموعود فى مجتمعنا الزراعى القديم ٠٠ ولكن ٠٠ هل أعطانا الدكتور ابراهيم هذه النغمة ؟

للأسف لا ٠٠ وخصوصا فى بداية وقفته على المسرح يبكى ابنته وهى حية أمام عينيه ٠

(روز اليوسف – فوزية مهران – ١٩٦٤/٥/٢٥) ٠

الحق ان تقديم هذا العمل الجديد على مسرح الجيب يعد حدثا فى حد ذاته واتجاهـا حقيقيا للمهمة التى يجب أن يحققها مسرح الجيب للفـن المسرحى فى بلادنا وقد استطاع المخرج (كمال عيد) أن يخلق ايقاعا جميلا للحركة ويشحن الجو بأفكار حية ومتألقة حتى وصلت الى مستوى الباليه ٠ وكان تجسيده للمعانى المجردة والرقصة التى أدتها نيللى مظلوم غاية فى العمق والتركيز ٠ ومحسنة توفيق كان تمثيلها للمعنى واضحا وظلت تقف بجسدها شامخة على المسرح لدرجة تقنع بقدسية هذا الجسد الذى تكمن فيه اللعنة ٠٠ أما أمينة رزق فرغم أدائها القوى كانت تبدو الحائرة فى هذا الجو الغريب ٠٠ والديكور كان مبسطا ومعبرا فى نفس الوقت استطاع أن يوحى بالجو الأسطورى ويرمز الى الواقع المتكرر ٠

(الجيل – نبيل بدران – ١٩٦٤/٥/٢٥) ٠

الحقيقة ان كمال عيد بذل مجهودا كبيرا فى هاتين المسرحيتين خلال البروفات الطويلة ٠٠ ومن خـلال دقته التى تضايق كل العـاملين معه ٠ وكمال عيد درس الاخراج المسرحى فى المجر ٠٠ ولذلك فقـد كنا ننتـظر الكثير بعد عودته من الخارج ٠

وقد وفق المخرج فى اختيار الموسيقى الموحية بجو الأحداث وعرفت منه أن الموسيقار عزيز الشوان سافر لهذا السبب الى منطقة الفيوم ليستوحى منها الموسيقى التصويريـة فى المسرحية من نفس الجو الذى تـدور فيه الأحداث ٠ وأعتقد أن المخرج كان يستطيع أن يدقق فى اختيار الكورس من الناحية الصوتية والجسمانيـة أيضا وكذلك بالنسبة لمشهد السامر ٠٠ حدثت فيه عملية انشطار للشخصية الواحـدة ٠ وعلى العموم فقـد نجح كمال عيد فى استعمال الاضـاءة الفنيـة الموحيـة والموسيقى المعبرة والآداء الشاعرى ٠ أما بالنسبة للتمثيل فلابد لى أن أذكر قبل شىء هذه الممثلة التى سحرتنى بقوة أدائها وحساسيتها المرهفة ٠٠ انها الممثلة محسنة توفيق ٠٠ هذه الطاقة الفنية المتفجرة التى انطلقت لأول مرة فى دور هند فى مسرحية مأساة جميلة ٠ لقد أدت دور شفيقة بتمكن عجيب لدرجة انى تصورت أنه لن يؤدى أبدا بمثل هذا التمكن من أى ممثلة أخرى ٠

أما الممثلة الكبيرة أمينة رزق التى لعبت دور هنادى فى المسرحية فهى كبيرة وعظيمة كما اعتدناها دائما – والممثل ابراهيم سكر ٠ لقد حقق فى شفيقة ومتولى نفس التمكن والنجاح ٠

والحقيقة ان مستوى التمثيل كان معقولا ٠٠ بل فائقا ٠٠ وهذا بالطبع نتيجة للبروفات الطويلة المرهقة التى دامت أكثر من شهرين ٠

* (المساء - يحيى حقى - ١٩٦٤/٥/٢٥) ٠

لم أنفعل فى حياتى كلها سواء فى الشعر أو فى النثر أو المسرح أو الموسيقى أو النحت والتصوير بتعبير عن سيطرة القدر ٠٠ كما انفعلت فى لوحة شفيقة ومتولى ٠٠ حين سمعت رنة الصاجات فى أصابع بغى تقوم من قبرها لتفى بالمكتوب على جبينها لأنها ماتت قبل أن تتم أداء الدين كله ٠

البكائيات الشعبية مجعولة للغناء على الطبلة ٠٠ كلامها موزون ٠ فكيف ننقل هذا النص الى المسرح ؟ كيف نوفق بين الغناء ولغة الكلام فى الحوار ؟ وقد رأيت ان المخرج قد انفعل بسبب هذه الشحنة الانفعالية التى ملأ بها شوقى عبد الحكيم حواره فاذا بنا لسوء الحظ نحضر عرضا كاملا من أول دقيقة الى آخر دقيقة يجرى فيه الكلام كله بلهجة انفعالية لا تنقطع ٠ ان مشكلة أغلب الفنون فى العصر الحديث هو فى اضطرابها تحت تأثير الالحاح عليها بأن يتحول اسلوبها من الفخامة والرنين والأبهة والنحو المتقعر الى أسلوب تحدثى ٠ القضية بعد ذلك كيف تحتفظ بوحدة العمل الفنى وهو يجمع بالضرورة بين أصل غارق فى البساطة والقصد وبين تنفيذه تنجلى فيه براعة أبنائنا الذين سافروا لأوروبا ثم عادوا لنا بالسلامة ٠ لقد تغلغلت هذه الوحدة فى يد كمال عيد ، وأنا أقول له ولاخوانه فى جميع الفنون « قليل من البراعة ايها السادة » ٠

اننى معتز وفخور بالمستوى الرفيع الذى بلغه فن التمثيل عندنا كما رأينا فى أمينة رزق وزوزو حمدى ومحسنة توفيق التى أصبحت من مفاخر مسرحنا ٠٠ لن أنسى الى أمد بعيد نظرات أمينة الزائغة ولثمها وهى راكعة طرف ثوب شفيقة تناشدها الهرب ولا هذه الاشارات الرشيقة المعبرة من يد زوزو حمدى الحكيم ولا وقفة محسنة توفيق مصلوبة على مرآتها المائلة المشروخة وهى تجمع بين البراءة الأصيلة والدنس الطارىء ٠

* (الجمهورية - نعمان عاشور - ١٩٦٤/٥/٢٦) ٠

العرض شيق ومثير ٠٠ لم أكتف فيه بالمشاهدة فقد اقتنيت النص وبعد مقارنة فيها كثير من التأمل أستطيع أن أقرر بلا مجاملة - وهى الصفة الغالبة على النقد والنقاد - أقرر أن هناك توافقا غير هين بين توفيق المخرج كمال عيد فى ابراز مدلول النص باداء منضبط الايقاع يستند الى قوة وبراعة المجموعة المتفوقة المختارة من ممثليه ابتداء من « أمينة رزق

حتى كورس البكائيتيين مارا بمحسنة توفيق وابراهيم سكر فى شفيقة ومتولى ، وزوزو حمدى الحكيم والدكتور حسن عبد الحميد فى المستخبى »٠ والعرض يحتاج الى دراسة مستفيضة فى غير هذا المجال وان كان يتناقض مع تذوقنا الشخصى لمفهوم الديكورات التجريدية المستقلة والموسيقى التى يداخلها الكورال الذى أشعرنا بالبعد عن صدى البيئة ٠ ثم ما يتسم به النص نفسه من أبعاد محددة المعانى فى غير وضوح للدلالات العميقة التى تحملها الأسطورة الشعبية أو حملتها على مر التطور ٠ لكنها تجربة من عندنا وهى خير وأنفع من التعلق بالتجارب الغريبة الشاردة فى متاهات العبث والعابثين ومسرحهم المبجل ٠

* (الجمهورية ـ الدكتور محمد مندور ـ ٣/٦/١٩٦٤) ٠

رأيت فى مسرح الجيب المسرحيتين القصيرتين اللتين أخرجهما الأستاذ كمال عيد للأستاذ شوقى عبد الحـكيم وهما مسرحية شـــفيقة ومتولى ومسرحية المستخبى ٠٠ وبالفعل نرى الممثلة محسنة توفيق فى دور شفيقة وهى تنتظر فى لهفة تشبه العشق عودة أخيها متولى ٠

خرجت من مسرح الجيب وضميرى فى قلق شديد ، وأخذت أسأل المؤلف عما يريد أن يقوله من خلال الموقفين اللذين عرضهما فى مسرحيتيه فلم أجده أكثر وضوحا فى الرؤية منى ، وكأن عقله الباطن هو الذى أوحى اليه باختيار هذية الموقفين ، بل ويخيل الى أن غموض الدلالة فى كل منهما ربما كان له أثره فى عدم تمكن المخرج من ابراز هذه الدلالة بفضل الأداء التمثيلى والاخراج القادرين على ذلك ، وان يكن العرض قد نجح ـ رغم ذلك فى الايحاء بالقلق والتوتر اللذين يعصفان فى جو المسرحيتين ٠ وكانت محسنة توفيق بارعة كل البراعة فى أداء دور شفيقة على نحو أثبت جدارتها الحقة ٠

* (أخبار اليوم ـ رشدى صالح ـ ٦/٦/١٩٦٤) ٠

خرجنا من المسرح نناقش المؤلف شوقى عبد الحكيم ، ونحن نعتقد مقدما أن من حق المؤلف أن يضم شفتيه فلا يرد على أسئلة النقاد والجمهور فالفنان يتجرد من شحناته الوجدانية عندما يصبها فى هذا العمل المسرحى الذى نشاهده وعلينا نحن أن نفصح عن معانيه وأبعاده وأن نستخلص النتائج مما نسمع ونشاهد ونقرأ ٠

لا نزاع فى أن موهبة الكاتب المسرحية تعطيه الحق فى أن ترتفع الستائر عن تجاربه ويتأمل النقاد أعماله ٠

* (الجمهورية — رجاء النقاش — ١٩٦٤/٦/١١) .

شفيقة ومتولى باكورة أعمال شوقى عبد الحكيم المسرحية قد خرجت الى الوجود مادة حية ولكن ينقصها الكثير من عناصر الاكتمال الفنى .. انها حافلة بالشاعرية الرقيقة ، حافلة بالمحاولة الطموحة الى استخلاص مادة فكرية وخلفية من هذه الخامة الشعبية البسيطة .. ولكنها مع ذلك لا تقوم على أساس من الفهم المسرحى السليم . لقد كان هذا العرض المسرحى بداية طيبة لموهبته يمكن أن تنمو وتزدهر لو حرصت على الأصول والقواعد الأساسية التى بغيرها لا يولد مسرح ولا كاتب مسرحى .

ويجب أن نشير فى ختام هذه الكلمة الى المجهود الفنى الواضح الذى بذله المخرج كمال عيد وبذلته الممثلة الموهوبة محسنة توفيق والممثلة الكبيرة أمينة رزق . لقد كانت هذه الجهود جزءا من الجانب الجميل فى هذا العرض المسرحى .. انها اشارة سريعة — ولكنها اشارة لابد منها وفاء بحق المجهود الفنى الذى بذله المخرج وبذلته محسنة توفيق وأمينة رزق .

* (الأخبار — أنيس منصور — ١٩٦٤/٦/١٢) .

الذى يذهب الى مسرح الجيب يتوقع أن يرى أى شيء غريب . فقد رأى رواد مسرح الجيب الأبطال فى صناديق الزبالة فى مسرحية لعبة النهاية ، ورأوا الضيوف وهم لا يجلسون على الكراسى أو رأوا الكراسى وقد امتلأت بلا أحد فى مسرحية الكراسى ، ورأوا رجلا يمد ذراعه فى الهواء ويأتى بعشرات التذاكر فى مسرحية يا طالع الشجرة .. ولو دخل المتفرجون قبل رفع الستار ورأوا المخرج كمال عيد وقد ربط حبل المشنقة حول عنق المؤلف شوقى عبد الحكيم لما اندهشوا .. وانما أخذ كل واحد مكانه وظل يتفرج الى أن يموت أحدهما .. أو كلاهما . ولو مد أحد المتفرجين يده ليقول لى : البقية فى حياتك وأنا أتفرج على مسرحية شفيقة ومتولى لمددت له يدى فى صمت واتجهت الى المسرحية حيث يتراءى ميت وجنازة وصويت ولطم وندابة وغجرية وتراتيل أو أصوات كالتراتيل فى جو قاتم حزين كئيب ، وفى غاية الاستسلام . فقد تناول شوقى عبد الحكيم موضوعا شعبيا هو المكتوب على الجبين ، أو الوعد أو القضاء والقدر الذى لا مفر منه . والحوار أو المنولوج طويل رتيب صوتا ومعنى . وكان فى استطاعة المخرج كمال عيد لو اتسع له المسرح أن يوقف شفيقة فى مقدمة المسرح وان يجعل كل هذه الشخصيات والحوادث تدور فى رأسها ، كما فعل الكاتب العظيم آرثر ميللر فى مسرحيته « بعد السقوط » .

وفى هذا الجو القاتم الأسود اختفت كل الألوان الأخرى أو حتى

الفوارق اللونيــة ، والمسئول هو المؤلف ٠٠ ورغــم التعبيرات الضوئيــة والحركية التى تعاون فيها المخرج مع الممثلين فانها بقيت غامضة مبهمة ٠

* (الأهرام ــ وحيد النقاش ــ ١٩٦٤/٦/١٧) ٠

أهمية هذا العرض أن مؤلفه يرتاد أرضا مسرحية جديدة ٠٠ هى أرض الفولكلور المصرى ، بحواديته وأساطيره التى صاغها الفنان المجهول فى مواويل وقصص يتناقلها أبناء الشعب ويضيفون اليها لأنها تردد خبرتهم بالحياة ورؤيتهم للحقائق الكبرى التى تسيطر على الانسان ٠

وأول ما نلاحظه على نص شفيقة ومتولى والمستخبى هو سخونة التعبير فيها الى درجة ترتفع بحوارهما أحيانا الى مستوى القصــائد الباكية ٠ فالشخصيات تلهث طوال الوقت وكأنهـــا فى حالة ندب (أو عديد) مستمرة ، ولدرجة ان الأداء التمثيلى قد انجرف الى نبرة واحدة لدى معظم الممثلين ٠ وان كانت أمينة رزق فى دور هنادى قد أعطت لونا جديدا فى الأداء هو شخصية الندابة الغجرية ، ومحسنة توفيق قد ارتفعت بدور شفيقة الى مستوى الشخصيات التراجيدية فى امتلائها بالانفعالات المتناقضة العنيفة وفى قوة تجسيدها لها ٠ وباجتهاد شديد استطاع كمال عيد ان يقدم النصين ، وكان توفيقه أعظم ما يكون فى استخدامه لدرجات الاضاءة المختلفة ٠٠ وان كان قد جنح الى رموز مباشرة أحيانا مثل الجمل الخشبى فى المستخبى أو العيون المعلقة فى المسرح ٠ ولكنه فى شفيقة ومتولى قدم تجسيدا ممتازا لمأساة الراقصة الميتة أدته نيللى مظلوم بتفوق كبير ٠

* (المصور ــ محمود أمين العالم ــ ١٩٦٤/٦/١٩) ٠

وراء مسرحيتى شفيقة متولى والمستخبى فنان حقا يحسن صــوغ التعبير الشــعرى ، يحسن تقطير الاحساس فى كلمــاته ، يحسن الايقاع العميق الموحى ، يحسن تفجير الحزن الأسود فى النفس ، كما يحسن تجسيد المشــاعر والعواطف والأحاسيس تجسيدا دراميــا ٠ ان هاتين المسرحيتين فى الحقيقة هما قصيدتان دراميتان كتبهما شوقى عبد الحكيم للمسرح مستلهما تراثنا الشعبى ٠

واستطاع المخرج كمال عيد أن يجســد العمل الشـــعرى تجسيدا مسرحيا ٠٠٠ فيه تفهم وجدية وذكاء سواء بالديكور الرمزى الموحى ، أو بتنظيم الحركة ودراسة نبرات الأداء ٠ وباقتدار وأستاذية وتفان قامت الفناناتان الكبيرتان أمينة رزق وزوزو حمدى الحكيم بدورهما واستطاعت محسنة توفيق أن ترتفع حقا الى سمائهما ، كما أجاد كذلك فى دوره والد شفيقة ٠٠



٧ ــ المســتخبى

(شوقى عبد الحكيم)

**** تقديم قصير ٠٠**

المسرحية صرخة يأس فى مواجهــة المصــير ٠٠ تتجلى فى أم قتلت زوجها وهى تعانى من جراء هذا القتل ٠٠ تسترجعه وتعيش مع الذكرى ، وتحاول أن تبعد عن ابنها هذه الذكرى حتى لا تتفتح عيناه عليهــا ٠٠ وكلما حاول الجيران من القرية (وهم كورس المسرحية) الاقتراب من الابن أبعدتهم ٠٠ وعندما يسأل الابن أو يستفسر عن مقتل أبيه ٠٠ تخدعه الأم ، وتسقيه من السم الذى سقت منه أباه ، فيموت لافظا أنفاسه بين ذراعيهــا ، لتبقى الأم المعذبة ٠٠ وحيدة ٠٠ الى أن تشنق نفسها فى النهاية ٠

* * *

الممثلون

حسب الظهور على المسرح

شفيقة ومتولى المستخبى

أمينة رزق
محسنة توفيق
كمال عيد
ابراهيم سكر
نيللى مظلوم
زوزو حمدى الحكيم
حسن عبد الحميد
كورس

مسرحية المستخبى هى مسرحية من ذات الفصل الواحد قدمت على خشبة مسرح الجيب كتكملة للعرض الفنى الذى قدمت فيه سابقتها مسرحية شفيقة ومتولى ، وبذلك تكون العرض المسرحى بالجيب من المسرحيتين (شفيقة ومتولى ، والمستخبى) ٠

بعد مراحل البحث السابقة عن أسلوب المؤلف شوقى عبد الحكيم والتى سردتها عندما عالجت مسرحيته الأولى فى العرض شفيقة ومتولى كان على ان أحدد العمل ونظامه فى مسرحية المستخبى ٠

لفت نظرى أول ما لفت وجود كورس قرب نهاية المسرحية على عكس ما ختم به شوقى مسرحيته الأولى شفيقة ومتولى ٠٠ وكان على أن أبحث عن نوع هذا الكورس ومهمته ووظيفته الدرامية ، وهل من ضرورة قصوى لبقائه على حاله التى حددها المؤلف ؟ كل هذه الأسئلة كانت فى ذهنى من اللحظة الأولى لقراءة مسرحية « المستخبى » الا اننى وجدت أن الكورس هنا مختلف عن كورس اليونان ٠٠ فالكورس اليونانى القديم يعلق على الأحداث ويقتضى ابرازه وبقاؤه على المسرح منذ بداية المسرحية الى نهايتها٠٠ هذا فى القديم ٠٠ بينما وجدت أن أول اختلاف يقابلنى فى كورس شوقى عبد الحكيم ، أنه يظهر فى النهاية ٠ وبالتالى ، فليس من حقه استنادا الى منطقية الأحداث أن يعلق أو يفسر أو يشرح أو حتى يستنبط ٠٠ ثم ان الكورس الحديث يتسم بمسحة بكائية تختلف عن كورس اليونان الذى أحيانا ما كان يقف شادا من أزر البطل اليونانى محرضا اياه أو شاحذا همته على شىء من الأشياء أو فعلة من الأفعال ٠٠ وهكذا اتضحت لى الفروق تلو الفروق مما كان على أن أجزم بأن هناك اختلافات جوهرية بين مهمة الكورسين ، وبالتالى كان مطمئنا لى على أن أتصور شكلا جديدا ومهمة مبتكرة لهذا الكورس الجديد لا تستند أو تتشابه مع القديم ٠٠ حقيقة ان كورس شوقى كان يتلصص وكانت تحدث بعض الأحداث فى حضوره وهو ظاهر على خشبة المسرح ، ولكن هذا لا يعنى أن مهمته هى التعليق ، بل انه كان ينتمى لنوع آخر من الناس ٠ فقد كان يمثل البشر الناهش الذى يسعى لجر الخراب على الأم وعلى البيت ٠٠

وفى الوقت نفسه بطريق غير مباشر ، كان يسعى لأن يعرف الابن حقيقة الأمر عن مقتل والده ٠٠ لكن هذه الحقيقة التى كانت كل شغل الكورس حتى بعد أن عرفها الابن فانها سعت الى حتفه ، لأن الأم قتلت ابنها ٠٠ ولم تستطع عيون الجميلات والعجائز من هذا الكورس أن تمنع جريمة القتل الوحشية التى فعلتها الأم ٠٠ فأين كانوا اذن بعيونهم المتربصة ؟ !!

فكرت لحظات أن أجعل الكورس مشابها لكورس اليونان القديم ٠ ولكنني أدركت أن عدم ظهوره انما يعمق مشاكل المأساة ويزيد من ابراز القدرية التى كان يسعى اليها شوقى عبد الحكيم ، لأن المرأة الأم كانت تتوهم أن الناس حواليها وأنهم يطوقونهـا بأذرعهم ويرمقونهـا بعيونهم النفاذة ، ووجدت ان اختفاء الكورس وسط هذه المشاعر للأم كفيل بأن يحقق على المستوى الجمالى تشكيلا فى الفراغ يعادل بل ويعمق التشكيل النفسى الذى تسعى المسرحية الى تحقيقه ، ليتضامنا ويثبتا قاعدة من قواعد المسرح على أنه تشـكيل فى الزمن وتشـكيل فى الفراغ متحدان لا ينفصمان ٠ كان بودى لتكتمل الصورة الجمالية أن تختار عضـوات الكورس من الفاتنات صغيرات السن الحسان ٠٠ ولكن اليد قصيرة والعين بصيرة واضطر المساعد للاخراج لأن يعود الى الاختيار من النقابة اللائى كن أكثر تقدما فى السن من المطلوب وأعظم سمنة من المنتظر ٠٠ والأمر لله وحده أولا وأخيرا ٠

لم يكن يقوم بالتمثيل فى المسرحية الا الممثلة الكبيرة زوزو حمدى الحكيم والممثل الشاب حسن عبد الحميد ٠ اخترت الأولى لأنها أقدر على تمثيل الأدوار المتصلة بسيكولوجيات خاصة ، وكذلك الثانى الذى اشتهر بمثل هذه الأدوار على حداثة سنة وتجربته ٠٠ والتقينا فى مسرح الجيب بعد أن حددت لهما جلسات التدريب لمدة ثلاث ساعات يوميا تبدأ فى المساء من الثامنة حتى الحادية عشر مساء ٠

كنت أقيم فى نفس الوقت تدريبات شفيقة ومتولى فى الصباح ثم أعود الى مسرح الجيب فى المساء ٠ كان المسرح خاليا هادئا من موظفى المسرح الذين لم يكن النظام يسمح بحضورهم الا فى الصباح ٠٠ وكنا نحس بثلاثتنا أنا والممثلين داخل حجرة واحدة مع مساعد المخرج ، وكأننا فى خلوة فنية رائعة ٠٠ جرت جلسة التدريب على هذا النحو الهادىء الممتع ٠٠ لا أنكر ان مناقشات السيدة زوزو حمدى الحكيم كانت مليئة بالخبرة الطويلة كما كان عطرها ينشر على المكان رائحته الرائعة فيزيد من بهجة جلسة التدريب ٠٠ طال بنا العمل على المائدة (وهى التدريبات الأولى الخاصـة بالتحليل وشرح علاقات الشخصيتين وتطور كل منهما دراميا) ٠٠ ان كل ما أردته أحسست به على المائدة ينفذ بصورة مشرفة من الممثلين ٠

ثم تبع ذلك العمل فى المرحلة الثانية ٠٠ مرحلة الحركة المسرحية التى وجهت لها عناية خاصة تكاد لا تقل فى أهميتها عما فكرت به بشأن أفراد الكورس الذين يظهرون فى نهاية المسرحية ٠٠

فالمسرحية ليس فيها من الشخصيات الا الأم وابنها ·· وتفتح الستار على الأم حائرة بين القلة وبين (الصحارة) الصندوق وبين الفرن وبين الحبل الذى علقته مدلى من أعلا ووسط خشبة المسرح تماما بطريقة غير طبيعية ·· فالحبل مدلى بهذه الصورة وسط حجرة ريفية عادية كان لابد وأن يثير الانتباه ، وهو شاهد على هذه الخيانة ، وهو فى النهاية وآخر المسرحية ، الملاذ الذى تهرع اليه هذه الأم القاتلة تخلصا من آلامها ومن جيرانها وجاراتها وكل من حولها ، لترضى بالحبل بديلا عن كل هذه الآلام التى تنتابها · وهى تطبق عليه براحتيها ، وكان الحبل يطبق على عنقها بادئا مسيرة النهاية لها الى العالم الآخر ·· أقول كان لابد لشخصية الأم هذه أن تتحرك وأن تبحث وأن تتصنت خلف النوافذ بعينين زائغتين ترقبان كل نسوة الحى ، وكنت قد علقت عيونا رمزية وكأنها عيون نسوة الحى تتدلى بمقاييس مختلفة لتشعر الجمهور أن هذه المرأة الأم لا تعيش وحدها وانما تعيش بين العيون ، وانهـــا مهما حاولت اخفاء الحقيقة ـ حقيقة قتل زوجها بيدها عن ابنها ـ فان البلدة والقرية تعرف حكاية (الجمل) ·· حكاية الجريمة ·· وأحيانا يبتدعن الوسائل التى مات بها الأب المسكين · لهذا أخذت الحركة حيزا عريضا بالنسبة لشخصية الأم من ناحية ، لارتباطها العضوى بالتفسير الحدثى ·· وللقضاء على الملل الذى يمكن أن يتسرب للمشـــاهدين اذا ما جلست شخصية واحدة على خشبة المسرح تلقى منولوجا طويلا ، يساعد على ركود الحركة المسرحية وقد يجمدها ·· هذا بالطبع الى حين · حتى عودة الابن الباحث ·· عن الحقيقة · فاذا ما وصل هذا الابن زاد ترمومتر الخوف عند الأم وزادت تحركاتها ولكن ، لهروب من الفتى القوى مفتول العضـــلات ·· ولدها الذى أتى · ويدور الاثنان حول بعضهما ـ بالنسبة للحركة المسرحية ـ فى تعبيرات صريحة ·· وحول الحبل أحيانا وكأنه نذير الشر للكاذب المخادع مرتكب الاثم والعدوان ·· وتصل المسرحية فى بعض الأحيان الى درجة التهالك ·· التهالك العضوى الذى يصيب الموقف المسرحى ، يزدوج معه تهالك من الام أمام ولدها الذى أحيانا ما ينصت فى الهواء لأصوات أهل القرية ·· وفى احدى اللحظات تخدع الأم ولدها ·· ويا لها من لحظة قاسية حين تقرر أن تقتله ·· ويركع الابن ، أمام أمه التى أخرجته بطنها مستسلما مطمئنا ·· فاذا بها تعد له مصيره الأخير ·· لتقتله ·

وتتجسد شخصيات أهل القرية فى الكورس الذى يقدم معزيا ، وبين رأس الجمل الذى نهش ذراع الأب المقتول وبين أصوات وهواجس ، تلقى الأم بنفسها الى نهايتها بين عقدتى الحبل الممتد امتداد القدر المحتوم·· لتنتهى المسرحية ··

لا أنكر ان التفسير الاخراجى لما قدمته كان صعبا على الممثلين ٠٠ خاصة على أستاذة عظيمة كالسيدة زوزو حمدى الحكيم ٠٠ فلقد كانت الحركة تجد عندها بعض الصعوبة فى التنفيذ ٠٠

الحقيقة أن مشـاكلى فى هـذه المسرحية نبعت من تنفيذ الحركة المسرحية ٠ كانت السيدة زوزو أحيانا ما تنسى الحركة أو تنسى الشكل الذى نفذت به واتفقنا عليه سويا أنا وهى والممثل حسن عبد الحميد ٠ حقيقة أننى كنت دقيقا ومتعصبا لتنفيـذ بعض وجهـات نظرى بالنسبة للحركة ، ولكننى لابد لى ان أقرر أننى لم أكن بمستطيع أن أحيد عن الرؤيا التى عثرت عليها ووضعتها من أجل الممثلين أنفسهم أولا ، ومن أجل النص وحرصا على التجربة الجديدة ثانية ٠ كنا قد قسمنا المسرح الى مستويات أمامية وخلفية تتخذ كل منها وضعا خاصا بالنسبة لدرجة الارتفاع ٠ وكدنا فى رسم الديكور وتصميمه أن نلمس وجوه الصفوف الأولى من كراسى الصالة فيما لو امتدت اليد أو الذراع قليلا ٠٠

وهذا جعلنى بالتالى أراقب وأحافظ على الاشارات وعلى مدى استعمال أطراف الممثلين ٠ وأذكر أننا ظللنا نطلب شمعة كان من المتطلب استخدامها فى يد السيدة زوزو ، فلم تحضر الشمعة الا قبل العرض بعدة أيام بعد أن كانت السيدة زوزو قد استقرت نهائيا على الحركة ٠٠ ذكرنى ذلك بالخارج عندمـا تجـد فى كل مسرحية عامل الاكسســوار وهو يحضر التدريبات معك يوميا ٠ ليعد لك الأدوات التى يطلبها المخرج أو يستعملها الممثل على المستوى الكروكى ، حتى يتم صنع ما تريد وبالطريقة وبالخامة وبالشكل المطلوب ٠٠ وحاولت بالطبع تطبيق ما تعلمته ، ولكن الروتين كان أقدر منى على اعاقة ما تعلمته وعلى متابعة السير واجبارى فى المضى بطرق الماضى ٠٠ والا ٠٠ فلأشرب من ماء البحر ٠٠ لأن عامل الاكسسوار عندنا لا يعرف ماذا يفعل طوال يومه ٠٠ الا أنه يحضر قبل العرض بعدة أيام لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة ليحضر لك كل ما يريده هو وما يتخيله هو ، وهو بالطبع لم يقرأ المسرحية أو حتى لا يعرف فيم ستستعمل هذه القطعة المطلوبة ٠٠ هذه هى الطريقة ٠٠ اذا عجبتك كان بها ٠٠ واذا لم ترق لك أيها المخرج ٠٠ فاخبط راسك فى الحيط !!

**** تمثيل المؤلف ٠٠**

عدت بعد فترة تدريبـات الحركة الى قراءة النص مع الممثلين على المائدة وكان يومها شوقى عبد الحكيم موجودا ، وطلب هو أن يقرأ النص فأتحت له فرصة القراءة أمام الممثلين ، ثم تابعت جلسة التدريبات بقراءة الممثلين نفسيهما لدوريهما ٠٠ الا أن الأخ شوقى عبد الحكيم حاول أن

يؤثر بنغمة خاصة فى الأداء على الممثلين وسارع بتوجيههم ٠٠ الأمر الذى سبب لى حرجا فى معالجة الأمر فسكت ٠٠ وتدخل شوقى مرة أخرى بملحوظة أداء يدخل فى مضمونها درجة الصوت ورنته وقوته فأسكتته زوزو حمـدى الحكيم واستطعنا بعدها أن نتـابع قراءة المسرحية ٠ كان شوقى عبد الحكيم يكاد يكون مقيما معنا فى مسرح الجيب ٠٠ فى جلسة تدريب الصباح وفى جلسة التدريب المسائية ٠ كنت سعيدا بذلك لأننى كنت أحس ما هو احساس وتصرف الفنان الأديب حينما يقدم له عمله لأول مرة ، وحين تتاح له الفرصة ليمثل مسرحيته عمالقة كبار كأمينة رزق وزوزو حمدى الحكيم ومحسنة توفيق ٠٠ لذلك فقد كنت أسمح له بارتياد الجلسة ٠٠ وأحيانا كان يسعدنا شوقى باصطحاب بعض من زملائه الصحفيين أو النقاد ، وكنا نتجاذب الحديث بعد جلسة التدريب ، وأحيانا كانت تمتد هذه الجلسات لأن نخرج لحديقة المسرح (الحديقة الفرعونية) ونظل نناقش الأدب والمسرح ومسرح شوقى عبد الحكيم الى ساعات متأخرة من الصباح ٠

كانت وجهة نظرى لأقدم شـكلا تجريديا متكاملا أن أستغنى عن ستارة مسرح الجيب الرمادية اللون ليدخل الجمهور الى المسرح فيكتشف المنظر ويعيش معه دقائق فى حجرة شفيقة فى الجزء الأول من العرض ، وفى غرفة الأم القاتلة فى الجزء الثانى من العرض بعد الاستراحة القصيرة بينهما ـ ونفذت ذلك وحصلت على التأثير المطلوب ٠٠ وفى فتحة المسرح هذه اخترت فى المسرحية الأولى ضوءا باهتا يشير الى المكان الذى سيأتى منه متولى فى شفيقة ومتولى ، بينما كان هذا التركيز منصبا على الحبل الذى يقف بالعامود الشامخ فى وسط الحجرة فى مسرحيتنا المستخبى ٠ وعند بدء العمل كانت تطفأ هذه التعبيرات الضوئية وكذلك الصالة لتبدأ اضاءة المسرحية العادية من جديد ٠

وأخذت الاضاءة العامة فى المسرحية الصورة الانطباعية للمسرحية فلم تكن عالية ٠٠٠ بل كانت بالقدر اليسير ، وكانت تركز فى بعض الأحيان على المنقولات التى تلعب دورا هاما فى حياة المسرحية « المستخبى » فركزت على رأس الجمل ، وعلى القلة وعلى الحبل فى نهاية العرض المسرحى٠

كذلك نقلت الموسيقى ايحاءات جادة تساعد على ابراز المضـــامين الفكرية التى حواها موقف المسرحية ٠ فلم تكن هناك تطورات ولا انتقالات درامية أو مكانية ، وانما كانت الموسيقى متمثلة فى الأرغول تتابع الحوادث البسيطة لتجسد الصورة الانطباعية التى فرضها النص على المسرحية وعلى اطارها المادى وشكلها الفنى ٠

** الحركة فى دراما « المستخبى » ·

مسرحية طليعية مصرية مثل دراما (المستخبى) يشترك فيها شخصان فقط ·· أم وولدها ،تقتضى معالجة اخراجية خاصة ، تختلف فى كثير عن أحكام المسرحيات التى تعج بالشخصيات ، كما فى مسرح وليم وشيكسبير مثلا · ذلك لأن الدخول والخروج ــ الى ومن خشبة المسرح ــ يبعث على التغيير وعلى رفع الرتابة Monotony فى الحركة · على هذا كان الديالوج فى مسرحية (المستخبى) واحد لا يتغير بين الأم وولدها من بداية الدراما الى نهايتها بمعنى أن الدراما تفتقد الحوار ــ وبين شخصيات كثيرة ــ كما فى مسرحيات أخرى كثيرة ·

أمام موقف كهذا ، كان لابد للحركة المسرحية أن تبحث لنفسها عن بعد ثالث يجسدها ويزيد من تأثيرها · لقد استلهمت هذا البعد محاولا تحقيقه فى المرئيات واللامرئيات التى كان يتحدث عنها بين الحين والحين عبر ديالوجهما بطلا المسرحية (الأم والابن) · فالحديث عن الجمال ، وعن الناس ، وعن العوازل ، وعن المتصنتين ، كل هذه الأحاديث التى تضمنها حوار المسرحية أعطت للشخصيتين البطلتين الماثلتين على خشبة المسرح الفرصة لتبادل الحوار مع هذه النماذج اللامرئية ، والتى حددها مؤلف الدراما فى ديالوجه الطويل ·· الدراما ذاتها ·

ولم يكن بد ــ والحالة هذه ــ الا أن أجسد على مستوى الحركة المسرحية أبعاد هذه الشخصيات أو النماذج اللامرئية ، وأن يتجه الممثل الابن والممثلة الأم نحوهم واليهم بالحوار ، وكأنهم يمثلون أمامنا حقيقة على خشبة المسرح ، وأن نساعد الجماهير بذلك ــ من الجانب الآخر ــ على الارتقاء بقوة المخيلة عنده ، حتى تصل الحركة بارشادها ومهماتها الفنية الى ما نريد تحقيقه فى الابداع الفنى ·

المنولوج (الحوار لشخصية واحدة) ، والذى تبدأ به الأم الدراما ، يجعل حركتها دائما بدائية ودائمة · فهى فلاحة مسكينة ، قروية أصابها الوهم ممن حولها من منافقين كثيرين يملأون القرية ، وهى فوق هذا تحمل بين صدرها وفى مكنونه هواجس قضية قتلها لزوجها · وهى لذلك تتعرض مضطرة مجبرة الى الوقوع تحت تأثير هذه الهواجس وهمسات المراقبين لها ·

ولقد صممت الديكور بأن جعلته يجسد نظرات الناس والحاسدين فى عيون تجريدية تتدلى على مساحات واسعة فى هواء خشبة المسرح ، كما جعلت الأم تتبادل حوارها أحيانا مع الديكور ومع المنظر المسرحى ،

وتتلفت الى أعلى والى أسفل والى الخلف وهى تنتظر خائفة ومرتعدة • وكل هذا وذاك كان يقتضى أن أحرك هذه الشخصية الأم ، وألا أجعلها تستريح أو تهمد طوال العرض المسرحى •

حتى اذا ما برز ولدها على المسرح ، خفت حدة الحركة عندها ، وتحددت انتقالاتها الكثيرة السابقة — ولكن للحظات قصيرة فقط ، تعود بعدها الى تحرك أكثر كثافة من تحركها الوحيد الأول ، وبخاصة عندما تكتشف نية ولدها التى حضر بها الى المسرح وتصميمه على معرفة قصة مقتل أبيه ، والكشف عن أسباب القتل •

واذا كانت الأم قد أدركت هذه الحقيقة الخطيرة فى منتصف الدراما ، فان سعيها الحركى الدائم على خشبة المسرح فى مرحلته الثانية كان يختلف كل الاختلاف عن حركتها الأولى • ذلك لأن هذا السعى فى المرحلة الثانية يظهر مشوبا بالحيطة ، والحيطة لها ما يبررها من خطوات وتحركات ، وما يخلع عليها خاصية جمالية وتشكيلية ، تصبح معهما فيها مخالفة عن مثيلها من الاحساس أو المشاعر • وقد كانت هذه الحيطة مشوبة بعملية ترقب شديد عن الابن الباحث عن شىء فى الوقت نفسه ، وذلك أمر مقبول نتيجة وعى الأم القروية وحصافتها ، وسلوكها الذئبى الشاذ •

ولقد اهتمت الحركة المسرحية أيضا بالمنولوج الخاص الذى تلقيه الأم أثناء تخديرها لولدها ، وسعيها المحسوب فى دقة للبحث عن (القلة) التى ستضع فيها السم لولدها ليلحق بأبيه ، ولتقتله بنفس الطريقة الشنعاء وعلى نفس أسلوب القتلة الأولى ، ذلك أن لفاتها المتكررة حول الابن ، ثم حقيقة هذه اللقاءات ودرجة حساسيتها الشديدة فيها كانت بمثابة توضيح الخطة التى أرادها المؤلف لدرامته والتى تمهد لحبل المشنقة ، الذى كنت قد جعلته يتدلى من أعلا ، وتماما فى وسط خشبة المسرح وفى أبرز مكان من حجرة الأم القاتلة •

ولما كنت أقدم تجربة (المستخبى) مع سابقتها (شفيقة ومتولى) فى عرض مسرحى واحد ، فقد حاولت استخدام مقدمة المسرح حيث مكان ظهور الأب فى شفيقة ومتولى تحتله الأم فى المستخبى ، وتجعله المكان المحبب لتعيش فيه مع هواجسها التى تتناثر منها على غير ارادتها عبر منولوجاتها فى الدراما • كذلك اقتضت الحركة المسرحية منى فى البداية أن أجعل الأم والابن فى حالة (تباعد) ، بمعنى أن يظهرا ومنذ البداية فى حالة متباعدة عن بعضهما البعض • فقد كانا كذلك حتى قبل بدء المسرحية • الابن يقدم من بعيد الى القرية ليبحث عن أصل حكاية مقتل أبيه كما عاد هملت شكسبير من دراسته الى الدانمرك لنفس السبب •

وكلما تقدمت المسرحية ، كلما قرب الابن الباحث عن أمه ، المصدر الوحيد الذى يمكن له أن يبحث عنده أو يروى ظمأه الى الحقيقة المجهولة ، حتى يستوثق من كلمات الناس واشاعات المتصنتين ، ولا يزال الابن يقترب من الأم ويقترب ، حتى تقتله الأم بالماء المسموم وهو على حجرها ، وكأنه الرضيع الوليد ٠

وفى المنولوج الخاص بالأم ، والذى يتبع مقتلها لولدها ، حيثما تعاودها المخاوف القاسية ، وتشتد أزمة الانسان المعاصر أمام ضميره الذى كان قد مات منذ أمد بعيد ، نجد الأم تتردى فى عصبية بالغة لم نعهدها منها من قبل منذ بداية الدراما ، وهو ما اقتضى اعداد حركة تعبيرية دائرية هيستيرية تكشف عن وحدة الأم ، ثم قدوم الجيران لبيتها ليشهدوا خاتمة فعلتها مع فلذة كبدها ، بعد ان قتلت زوجها بنفس الطريقة ٠ وأخيرا ٠٠ تسقط الأم متعلقة بحبل وسط المسرح ، وهى تضع سقطاتها المتتابعة واحدة تلو أخرى حكما لنفسها ، تنفذه بينها وبين نفسها وبنفس يدها التى قدمت السم مرتين ، لتكون جلادة نفسها الشريرة ٠

الاضاءة المسرحية

عرضت مسرحية (المستخبى) بلا ستار للمقدمة ، الجماهير تحضر الى صالة الجمهور بعد الاستراحة الفاصلة بين مسرحيتى شفيقة ومتولى ، والمستخبى ليواجهوا بضوء أصفر اللون ، باهت ذابل ، يسقط على حبل غليظ يتدلى وسط خشبة المسرح المفتوحة المكشوفة أمامهم ، فى وضع يثير الغربة ٠٠ غرابة الشخصية البطلة الأم وشذوذ أفعالها وتصرفاتها فى الدراما ٠

وقدمت الاضاءة تأثيرات تعبيرية أخرى على العيون المعلقة تجريديا ، تظهر العيون حمراء ، وصفراء تارى أخرى ، وبيضاء باهتة تارة ثالثة ٠

وسط اضاءة خافتة عامة من الأبيض النادر والأصفر والأزرق بدأت مسرحية المستخبى فى مراحها الاضائية الأولى ٠ كان التركيز على المعالم الريفية البحتة فى البداية مثل الصندوق (الصــحارة) ورأس الجمل والتى ما هى الا رأس الزوج المقتول ، أيضا استنادا الى تعبير (يا جملى بمعنى يا زوجى) ، ولقد ألغيت فى الخلفية المسرحية كل اضاءة ٠ فكان المشــاهد يتبين خلفية المنظر فى كثير من الجهد ، وحيث تنبعث من هذه الخلفية بين الحين والحين أصوات الناس وهمهماتها ، قادمة من البعيد ، ومن المجهول ، ومن اللامرئى ، عبر ظلام دامس بهيم ، بهيم الليل بنسماته المسممة ، سم القتل الذى أضحى الشغل الشاغل لبطلة مسرحيتنا الأم الشاذة ٠

ومرة أخرى ، كان لابد من الاطفاء العام لخشبة المسرح لتحديد حادثة قتل الابن بالسم ٠ فركزت على الصندوق والصحارة ، والتى كانت المجلس المحبب للبطلة ، وكأنه يحمل أيضا كل أسرارها المخبأة فى المجهول ٠ وعلى يمينها (القلة) حتى يتم تحديد هواجسها بالاضاءة كذلك ٠ وحتى تتركز عيون الجماهير على هذه البقعة الهامة من حياة المسرحية دون غيرها ، فاذا ما انتهت قضية الكشف عن السم عادت الاضاءة العامة لخشبة المسرح للحجرة ، وبرزت من جديد العيون المعلقة فى الهواء لتتابع تصنتها وأسر الأم من جديد ٠

وفي النهاية ، كان الضوء الأصفر الذابل الساقط على الحبل وسط المسرح ، والمحوط بظلام أسود كثيف من حواليه ، هو كل الضوء الذى يمكن تقديمه للجماهير ، ارتباطا منا بمفهوم الدراما ، وحفاظا على مقاييس الاضاءة من ناحية ومقاييس الجمالية من ناحية أخرى ٠

* * *

** بعض المقتطفات النقدية ٠٠**

* (الجيل ـ نبيل بدران ـ ٢٥/٥/١٩٦٤) ٠

أما ممثلو المستخبى فقد تفوقت زوزو حمدى الحكيم فى دور الأم لدرجة أنها بكت أثناء التمثيل لاندماجها ودخولها فى الشخصية ٠ وأما الممثل الموهوب حسن عبد الحميد الذى تقاسم البطولة مع زوزو حمدى فقد كان متمكنا ورائعا فى أدائه وكان يجيد التعبير فى المواقف الصامتة (البانتوميم) وهو وان كان ممثلا جديدا الا أن له مستقبلا عريضا فى التمثيل ٠

* (الجمهورية ـ الدكتور محمد مندور ـ ٣/٦/١٩٦٤) ٠

جاءت مسرحية المستخبى فزادتنى قلقا على قلق ٠

* (المصور ـ محمود أمين العالم ـ ١٩/٦/١٩٦٤) ٠

المستخبى صرخة صبر نافذ ٠٠ صرخة يأس فى مواجهة الغدر والمجهول المتربص تعبر تعبيرا مريضا عن رؤيا مرضية لعالم مريض ٠ ولقد استطاع شوقى عبد الحكيم أن يعبر وأن يثير انفعالا ٠٠ الا ان القضية ـ ثانيا ـ هى ما مضمون هذا التعبير وهذا الانفعال ؟ لا شىء غير الاحساس بالعجز والاستسلام والرعب والهزيمة والفجيعة القاتلة ٠ لم

يستطع شـوقى عبد الحكيم ان يتبين فى صخرة الأحزان القاتمة عرقا واحدا من عروق الذهب يلمع بالبهجة ويتألق بمحبة الحياة والانسان ، ويضيف بعدا انسانيا وحضاريا جديدا الى مأساة شفيقة ومتولى ومأساة الأم القاتلة .

ولكن من يدرى ؟ .. لعله ولعل الكثيرين من أنصـار الفن والفن اللامعقول يجدون فى هذا قمة النجاح !!

* * *

٨ ـ الضـفادع

(أرسطوفانيس)

**** نبذة عن المسرحية ٠**

مسرحية الضـفادع من الملاهى اليونانيـة القديمة ٠٠ كتبهـا أرسـطوفانيس ٠٠ وقدمت عام ٤٠٥ ق٠م (١) ٠ والكوميديا تقول أن ديونيزوس اله التراجيديا حزن كثيرا عند وفاة شاعر اليونان يوريبيديس فيقرر النزول الى هاديس (الدار الآخرة) ويعود به الى الأرض ٠٠ ولما كانت الرحلة الى هاديس لم يذهب اليها أحد الا هرقل ، فانه يذهب اليه بعد أن يرتدى ملابس هرقل ويقابله ويرشده هرقل الحقيقى الى طريق طويل ٠

ويذهب الاله ديونيزوس مع عبده مارا ببحيرة اشيروزيا أثناء غناء كورس الضـفادع لغنائيـات عن المطر ٠ وتحدث لديونيزوس وعبده اكسانثياس عدة مفارقات يتضح منها خوف الاله حتى يصلا الى باب الدار الآخرة (دار بلوتو رب الدار الآخرة) ويدخلان الى الدار بعد مفارقات عجيبة وينشد الكورس بعد ان خلا له المسرح القسم الذى عرف فى الدراما اليونانية باسم البارباسيس ٠

ثم يخرج علينا العبد اياكوس حارس الدار الآخرة ومعه اكسانثياس ، فنعلم أن شجارا قام بين الموتى بالداخل فى دار الآخرة ٠ وبهذه الطريقة يقودنا أرسطوفانيس الى الموازنة الأدبية (موضوع مسرحيته) التى تعتبر أول دراسة وموازنة نقدية فى تاريخ الأدب المسرحى كله ، لنجد كلا من اسكيلوس ويوربيديس يتباريان كل منهما يستعرض أعماله الأدبية ليصحب الاله ديونيزوس الى الدار الدنيا ٠

ويقف الاله ديونيزوس موقف القاضى بينهما فيزن أشعارهما بميزان

(١) ق٠م٠ = قبل الميلاد ٠

يشبه ميزان الجبن ٠٠ وبعد صراع نقدى عظيم يستغرق تماما عرضه نصف زمن المسرحية باكملها ٠٠ يقرر الاله ان يعود باسكيلوس فى احتفال مهيب الى شعب اليونان ٠

* * *

انتهت أيام الموسم المسرحى الماضى على خير ٠٠ بعد أن قدمت تجربتى شوقى عبد الحكيم ٠٠ وسافرت الى الاسكندرية لأنعم بشهرين (يوليو وأغسطس) عشتهما بين أحضان البحر الأبيض المتوسط ٠٠ استعدادا لموسم مسرحى جديد يأخذ طابع البحث والتؤدة وعدم التهور والضرب بعرض الحائط لكل المجاملات والظروف ٠ وعدت الى القاهرة فى أوائل سبتمبر ، وراجعت بعض القراءات المسرحية فى انتظار الفرج ٠٠ والفرج فى حياة المخرج المسرحى يعنى مسرحية تتوافر لها كل عوامل الدراما المكتملة والظروف الحسنة التى يمر بها العمل أو تمر بها المسرحية أثناء الاعداد ، حتى تظهر كعرض مسرحى ٠ وكالعادة أخذت الصحافة تشير بتسرع الى أن فلان سيخرج مسرحيات كذا وكذا ، وعلان سيخرج كذا وكذا ، ثم تمر بداية الموسم المسرحى كل عام لتجد ان ما نشر ربعه صحيح ٠ ان هذه الظاهرة ليست لها مثيل فى أى من مسارح أوروبا ٠٠ لأن كل مسرح يعرف من ريبرتواره أو برنامجه المسرحيات التى ستعرض وبترتيب عرضها من يوليو نهاية السنة المسرحية الفائتة ، وبالتالى فان الأخبار التى تنشرها صحافة الخارج ــ خاصة فيما يتعلق بالنشاط المسرحى والمسرحيات المعدة للعرض فى دور المسارح ــ تكون صحيحة مائة فى المائة ، ولا تبلبل الجماهير ٠

أقول انتظرت سبتمبر وأكتوبر من عام ١٩٦٤ لم أفعل خلال الشهرين الا الانتقال الى مدينة بنى سويف للاشراف على فرقتها المسرحية (فرقة بنى سويف المسرحية) التى كنت قد اختبرتها ٠ وكانت مؤسسة المسرح قد عهدت الى بالاشراف عليها ٠٠ سافرت الى هناك بناء على تكليف من مجلس ادارة الفرقة لى باخراج مسرحية كوميدية تفتتح بها الفرقة موسمها المسرحى الأول ، وكان الاختيار قد وقع على مسرحية بعنوان (الحالة ج) ٠ كان المسرح القومى المصرى قد قدمها منذ عدة سنوات ونالت نجاحا طيبا ٠ وعدت بعد ذلك من بنى سويف فى انتظار استكمال البناء فى مسرح دار الثقافة الذى ستعمل عليه الفرقة فى بنى سويف وتقدم انتاجها الأول عليه ٠

كان مسرح الجيب قد أعلن فى الصحافة عن برنامجه من المسرحيات التى سيقوم بعرضها فى الموسم المسرحى ١٩٦٥/٦٤ . من قراءتى لهذا البرنامج واطلاعى عليه كما اطلع عليه غيرى من القراء وجدت من بين المسرحيات مسرحية بعنوان « قصة ثلاث شبان » للكاتب السوفيتى الكساى أربوزوف Alexei Arbuzov ، والحقيقة أن المسرحية التى كتبها الكاتب لها اسم أصلى هو « قصة اركوتسك » أو « حدث فى اركوتسك » It Happened in Irkutsk وكان المسرح القومى المجرى قد قدمها أثناء بعثتى هناك وكانت ضمن تمرينى العملى اذ عملت مساعدا لأستاذى الذى أخرج المسرحية عام ١٩٦١ . وكانت قد صدرت المسرحية فى كتاب باللغة الانجليزيه بعنوان « ثلاث مسرحيات سوفيتية » Three Soviet Plays ضم مسرحيتين أخرتين فى عام ١٩٥٩ مترجما عن الروسية ، وترجم المسرحية روز بروكوفيف Rose Prokofieva ولا أعرف سبب تغيير اسم المسرحية الى « قصة ثلاث شبان » فليس هذا من طبيعة العرف العلمى . اقترحت على مدير مسرح الجيب أن أقدم المسرحية التى أعلن عنها ضمن برنامجه لأنها على الأقل ستتيح لى تقديم كاتب سوفيتى عظيم وجديد على مسرحنا لانعرف عنه شيئا رغم أن أعماله تمثل الآن فى مختلف بقاع العالم . ولكنه أخبرنى أنه يستدعينى لأن أخرج مسرحية اسمها (الضفادع) . الحقيقة أننى فرحت كثيرا داخل نفسى ، لأننى بهذه المسرحية التى ذكرها سأستطيع أيضا أن أقدم كاتبا جديدا على مسرحنا ولو بالنسبة للعصر الحديث . فارسطوفانيس لم يكن قد قدم قبل ذلك فى الجمهورية ، وبترجمة من ؟ ترجمة أستاذ هو الدكتور لويس عوض . أبديت موافقتى وتسلمت النص فلا نقاش على نص كهذا ، لأن النص مكتمل دراميا ولا يبق الا قراءة الترجمة والتأكد منها أو التفرغ للاحساس العام الذى يصيب المخرج عقب قراءته لعمل سيقدم على تنفيذه . انصرفت من مسرح الجيب بعد أن تركت لهم موافقتى واتفقوا معى على أن تكون (الضفادع) هى العرض الثانى ، اذ كان عرضهم الأول هو ملحمة شعبية بعنوان « يس وبهية » .

قرأت النص ليلتها ثلاث مرات ، وكان المترجم قد ترجم مقاطع الكورس والانشاد فيها الى لغة شعرية عذبة قل أن تجد لها مثيلا فى تاريخ ترجماتنا القديمة والحديثة منها على السواء .. ظللت أبحث

فى التربية ونظم المعاملات اليونانية وقواعد أشكال الكورس ، وعدت الى ما كنت قد دونتــه ، ورجعت الى مختلف المراجــع العلمية والفنيــة ٠ واستغرق كل ذلك شهرا أو يزيد لم تطأ قدماى فيها أرض الشارع ٠٠ اللهم الا من عدة مقابلات مع الدكتور لويس عوض فى مكتبــه بجريدة الأهرام ٠ كان المترجم فخورا بعمله شغوفا الى أن يراه ٠٠ وأين ؟؟ على خشــبة مسرح الجيب ٠ ودارت فى ذهنى أسئلة كثيرة بالنســبة لمكان العرض (خشبة المسرح) والعــدد الهــائل المشترك فى تمثيل الضفادع استنادا الى الشخصيات الكثيرة التى تمتلىء بها المسرحية ٠٠ ناهيك عن الراقصين والراقصات وأفراد الكورس والمعاونين الموسيقيين المختفين خلف الستار وفى الكواليس ، وهذا العدد الهائل من الجهــاز البشرى الذى يشرف على ملابس كل هذا الحشد الكبير ، وكذلك عمال الاضاءة والموسيقى والمؤثرات ٠٠ ولكننى انتهيت الى التفكير السريع فى أن أخرج بخشبة مسرح الجيب الصغيرة الى الأمام عــدة أمتار وألغى بذلك ثلاثة صفوف من مقاعد الجمهور كانت تعنى الغاء ربع كراسى مسرح الجيب وبالتالى خسارة ربع الايراد اذا انتبهنا لحظة لايراد الشباك ٠ لم تكن هذه مشكلة بالنسبة لى ، ولكن كان لابد لها من أن تبحث ضمن النقاط الأخرى على طريق مسيرة المسرحية ٠

راجعت النص كلمة كلمة وتعبيرا تعبيرا على نص اللغة التى أجيدها وهى المجرية ، وانتهيت الى نقــاط اعتراض هامة واجتمعت مع المترجم الذى يسعدنى أن أسجل أنه اقتنع ببعضها بل وأيدنى ، وبذلك أخذت هذه الاصلاحات مكانها الى النص المترجم بموافقة الدكتور لويس عوض ٠٠ كنا نجلس أحيانا طوال اليوم نتحدث فى مكتب الدكتور لويس فى الأهرام فلا ندرى الا والليل يرخى سدوله ، وكنا على اتصال تليفونى دائم ٠٠ حتى قررت بعد شهر من الدراسة والمراجعات بدء التدريبــات واعلان توزيع الأدوار ٠ كنت بطبيعة الحال قد انتهيت من اعداد بحث عن عصر أرسطوفانيس من كل وجوهه السياسية والحالة الاجتماعية ٠٠ أسعدنى جدا أن أقرأه على الممثلين الذين اخترتهم ٠٠ والتى ستأتى قصة اختيارهم بعد هنيهة التزاما منى بمنهجى فى هذا الكتاب ، وهو اطلاع القارىء على حقيقة ما وراء الكواليس وجوانب من عمل المخرج ٠ وحضر الجلسة الدكتور لويس الذى تركته فى أول اجتماع يقرأ النص بنفسه ، وظل معنا قرابة خمس ساعات أخذ فيها يشرح كل كلمة ويحاول ايصال كل غريب الى أذهان هذه الطاقات الفنية الكبيرة التى كنا أعددناها لتمثل مسرحية أرسطوفانيس (الضفادع) ٠

كنت قبـل هذا الاجتماع قد اجتمعت مع الدكتـــور لويس عدة اجتماعات أذكر انها كانت أربعة ، لنناقش سويا توزيع الأدوار • لقد كان أرسطوفانيس غريبا على مسرحنا ، وكما قلت لم يسبق لشخوصه أن صعدت خشبة مسرحنا العربى المصرى ، وبالتالى فلم يكن هناك نموذج معين فى الأذهان لنوع الممثلين الذين يمكن لهم أن يؤدوا هذه الشخصيات الأرسطوفانيزية •• توغلنا كثيرا وانفضت الجلسة مرات ومرات حتى استقرينا على توزيع الأدوار بالصورة الآتية :

الاله ديونيزوس	فؤاد شـفيق
اكسانثيـاس	عبد السلام محمد
اســكيلوس	محمد الطوخى أو محمد الدفراوى
يوريبيديس	ســعد أردش
هـرقل	عدلى كاسـب
بلوتـو	ابراهيم ســكر
شـــارون	أنيس فهمى
اياكوس	عبد الرحمن أبو زهرة •
جثـة ميت	أحمد كامل عوض
خادمة برسيفونا	كريمـة الشريف
صاحبة الفندق	آمال شريف
خادمتها بلاثانا	سميره محسن
كورس الضفادع وكورس الصوفية	أعضاء وعضوات المسرح الغنائى مضافه اليه تعزيز من الممثلين والممثلات •

رئيس كورس الرجال محمود عزمى
رئيسة كورس البنـات هدى عيسى
كورس ممثل عبد المنعم أبو الفتوح
كورس ممثل بهاء سليمان
كورس ممثل حسن عبد الله
كورس ممثلة سهام فتحى

ذهبنا لأول مرة وكانت الجلسة الساعة ١١ صباحا وظللنا حتى الرابعة • الحقيقة أننى كنت أحس بقلق شديد فى هذه الجلسة لأمرين •• أن هذه هى أول مرة تجمع مسرحية أخرجها هذا العدد من كبار النجوم والأبطال المسرحيين الى جانب اخواننا أعضاء المسرح الغنائى • تغيب عن هذا الاجتماع محمد الطوخى وكان قد اعتذر عن الدور فشكرناه ، كذلك كان سعد أردش قد ارتبط بمسرحية « الحصار » ليمثل فيها أحد الأدوار فشكرناه أيضا مع عتاب زمالة قديمة ••

القلق الشديد الآخر الذى كان ينتابنى هو بقاء المرحوم فؤاد شفيق خمس ساعات فى أول جلسة تدريب وكان رحمه الله يشكو من بعض المرض •

يسعدنى أيضا ان أقول ان أول من حضر هذه الجلسة هو فؤاد شفيق ، فقد علمت انه وصل لمسرح الجيب فى ذلك اليوم فى الساعة العاشرة والنصف صباحا أى قبل ميعاد الجلسة بنصف ساعة •• ليت الجيل الصاعد يتخذ من هذا الفنان العظيم الذى خسرناه مثلا على حبه للمسرح وللفن المسرحى ، خاصة عندما أتمم حديثى بعد ذلك وأسرد لك تفصيلا ما حدث مع أستاذنا •• فؤاد شفيق • كان على بعد الاعتذارات عن الأدوار ان أبحث عن ممثلين آخرين لسد النقص فى الأدوار وعلى المستوى اللائق الذى يضمن لعرض أرسطوفانيس ولويس عوض النجاح وفى أعلى مراتبه • وفكرنا لدور اسكيلوس فى محمد الدفراوى بدلا من الطوخى وأخطرناه وقبل جادا • ثم كان اختيار ممثل لدور يوريبيديس مشكلة المشاكل •• فالشخصية تبدأ فى الجزء الثانى من المسرحية وتتقاسم بطولة هذا الجزء حتى نهاية المسرحية ، وهى تتمتع بشىء من الشعبية ومن طلاقة اللسان على المستوى الشعبى ، ومن الديناميكية الحركية سواء فى الأداء التمثيلى أو فى الحركة المسرحية على خشبة المسرح ، وهى فوق هذا وذاك تتمتع بقوة صوت وخفة ظل وأستاذية ورشحنا نور الدمرداش ، الا انه اعتذر هو الآخر لانشغاله بأعمال تليفزيونية •• وظللت حائرا ، وقررت أن أسلك الصعب فرشحت له ممثلا من فرقة الاسكندرية المسرحية كتجربة رائدة فى محاولة احضار ممثل من فرق الأقاليم ليقف جنبا الى جنب مع نجوم مصر الكبار وممثليها القديرين • وكان سامى منير قد قام ببطولة مسرحية «الحضيض» التى كنت قد أخرجتها لفرقة الاسكندرية المسرحية • وفرح سامى باقدامى على التجربة •• وبعد يومين كان يجلس بيننا • لا أنكر اننى كنت أخصص له جلسات جانبية من التدريبات ليلحق بزملائه ، شرحنا له فيها المسرحية وظروفها ، وساعدنا كثيرا أنه من المثقفين المتابعين لحركة

الترجمة والتأليف المسرحى فى بلادنا ، فيسر ذلك المهمة ، وراعنى أنه يتمتع بثقافة مسرحية يكاد لا يصل اليها بعض نجومنا المسرحيين ٠٠ ان الهواية الحقة وظروف العرق المسرحية فى الأقاليم تجعل هؤلاء النجوم الاقليميين وهذه الدرر الغالية المنتشرة فى أراضى جمهوريتنا العزيزة ، أقرب الناس الى الكتاب وأشدهم لهفة لكل ما يصدر وما يخص المسرح ٠ تقدم سامى منير فى دور يوريبيديس تقدما ملحوظا ، وكان قد ترك أسرته بالاسكندرية وأعد العدة للمرابطة فى القاهرة شهرين زمن تدريبات مسرحية (الضفادع) ٠

كنا قد قطعنا حوالى الأسبوعين من التدريبات الشاقة التى كانت تستغرق من الحادية عشر الى الثالثة بعد الظهر مبدئيا ، وحينما كنت أعيد حصيلة اليوم ، كنت أسمح للصديق فؤاد شفيق بالعودة الى منزله وكنا نعيد الجلسة بدونه ٠ ذلك لأنه كان رحمه الله فنانا دقيقا حساسا يدون فى كراسته الصغيرة كل ما يلقى من ملاحظات أثناء العمل ثم يأتى فى اليوم الثانى وكأنه ٠٠ إنسان جديد ٠٠ حقيقة ان عملية المراس للفن المسرحى لها المقام الأول فى هذا الميزان ٠ ولكن أصالة الممثل واحترامه لفنه والتزامه كانتا على درجة كبيرة فى شخصية فؤاد شفيق بما لم يسبق لى ان رأيت له مثيلا ٠ بعد أسبوعين تغيب العزيز فؤاد وباتصال تليفونى معه علمت أنه مريض فلم أشأ ازعاجه الا بسؤال تليفونى كل يومين أو ثلاثة ، وكنا نعمل بدونه منتظرين عودته على أحر من الجمر ٠٠ وكيف لا ؟ وقد كان بطل المسرحية ونور الجلسة وبهجتها وأدبها ورقتها٠ الى أن وصلنى الخطاب الذى وضعت نصه بخط الفقيد فى داخل هذه التجربة ٠٠

تألمت كثيرا لأن تفقد المسرحية ممثلا عظيما موهوبا كفؤاد شفيق ٠ كان باستطاعته بالطبع وبالتأكيد أن ينقل لجمهوره وعشاق فنه صورة من صور الهزل الماجنة ممثلة فى تمثيله لشخصية الآله ديونيزوس ، ولم يكن أمامى بد من احترام كلمة الفنان الراحل وقبول تنازله عن الدور متمنيا له الشفاء العاجل ٠

كان على بعد ذلك أن أحاول البحث عن شخصية جديدة لتضطلع ببطولة المسرحية لانقاذ الموقف من ناحية ، ولعدم ضياع وقت المشتركين بالتمثيل والغناء من ناحية أخرى ٠ ورشحت ثلاثة ممثلين للقيام بالدور هم عبد المنعم مدبولى ، أحمد الجزيرى ، سعيد أبو بكر ٠ كان مدبولى فى ذلك الوقت غير مشغول بالمرة بعد أن ترك ادارة المسرح الكوميدى ، وكان الجزيرى مشغولا بالتمثيل فى احدى المسرحيات بالمسرح القومى ،

أما سعيد أبو بكر وكان قد تقلد ادارة المسرح الكوميدى وفى بداية أعماله فلم يسمح السيد مدير هيئة الاذاعة والمسرح والموسيقى بأن نستعيره ، لأنه كان لايزال يبدأ مهام منصبه الجديد مما كان يستنزف الكثير من وقته ٠

★★ البحث عن مدبولى ٠٠

ومن جراء هذه المشكلة كان على المسرحية أن تتوقف بعض الوقت ، وأعطيت الممثلين أجازة حتى يتم الاتصال بهم ، وبحثت المشكلة مع المترجم ٠ الحقيقة التى لابد من ذكرها أيضا أن الممثلين كانوا يطالبون بعقودهم ٠٠ ولهم الحق فى ذلك ٠٠ ذلك لأنهم كانوا قد أمضوا قرابة الشهر فى تدريبات تستغرق خمس ساعات يوميا ولم تكن الادارة فى مسرح الجيب قد أرسلت لهم كشوفاتهم للمؤسسة أو هم قد أرسلوها ليتسلم كل منهم قسطه الأول تأكيدا للمؤسسة من الموافقة وتشجيعا على المضى فى العمل ٠ ولكنها تأخرت بعض الوقت ٠ وكنت قبل ايقاف التدريبات قد طلبت من الممثل عبد الرحمن أبو زهرة أن يحفظ على الأقل الأجزاء الأولى من دوره وهى التى نقوم عليها بالتدريبات وكان ذلك يوم ٢ مارس ، وفى يوم ٩ مارس لم يكن قد حفظ دوره أو الجزء الخاص به ، بالطبع رغم اعترافى بأنه كان ممتازا فى ارتجاله وفى تلقفه لكلمات الملقن فى جلسة التدريب ٠ وعندما سألته لماذا لم تحفظ دورك وأنت فى أجازة سبعة أيام قال لى بالحرف الواحد « عندما أقبض القسط الأول سأحضر جاهزا » ، وأبطلت التدريبات وكتبت على كشف الحضور لادارة مسرح الجيب ٠٠ تعطل التدريبات حتى يصل القسط الأول للممثلين احتراما لوقتى ووقت الممثلين وضمانا لحقوقهم المشروعة » ٠ كان البعض يعتقد بتصرفى هذا أننى كنت غضبانا من (أبو زهرة) ، ولكن الحقيقة هى اننى سررت كل السرور بجرأته وشجاعته الأدبية وصراحته ٠٠ وبقدر هذا السرور الذى انتابنى كان بجانبه حزن أليم يعادله بل يفوقه مرات ومرات على توقف جلسات التدريب ٠٠ ووسط هذه الأزمة بحثت عن ممثل لدور ديونيزوس بدلا من فؤاد شفيق ، واستقر الأمر على عبد المنعم مدبولى ٠

توقفت التدريبات بالطبع من يوم ٩ حتى يوم ٢١ على ما أظن ٠٠ ومعنى هذا أن اجراءات اعداد العقود أخذت ١٢ يوما ٠٠ أى الله ٠٠ لم يكن يهم هل توقفت المسرحية أم لا ؟ لم يفكر أحد ان هذه الأيام العاطلة تصيب المسرحية والتدريبات بالنكسة الفنية لأن العمل الفنى

اذا لم يسر متسلسلا فانه يقل عن النقطة التى وقف عندها ، ولم يكن أحد يفكر فى أن الممثلين أنفسهم قد يكونون فى هذه اللحظات أو فترة الانقطاع قد ارتبطوا بأعمال أخرى ٠٠ كل هذا لا يهم ٠٠

ومن هنا تبرز الكارثة ٠٠ التى تحققت بعد ذلك عندما استأنفنا جلسات التدريب بعد هذا التوقف ، لنجد أن أغلب الفنانين مرتبطين بالعمل فى السينما ٠٠ اننى لست جلادهم ولست بمرتض ان يربط الفنان حياته للمسرح وبهذه الظروف المعروفة التى يعيشها ، ولا يستطيع أحد أن يجلس فى بيته بالطبع منتظرا استخلاص الأذونات ليعود سريعا الى استئناف جلسات التدريب ٠ المهم أن هذه الحركة قد عطلت خروج المسرحية عن ميعادها ٠

بدأت التدريبات مع الممثل خفيف الظل عبد المنعم مدبولى الذى حدد قبل العمل أنه ليس مرتبطا بعمل آخر ٠٠ وكانت الضفادع وبروفاتها له بمثابة عودة أمل جديد الى حياته الفنية بعد أن كان قد ترك المسرح الكوميدى وبعد أن كان قد عطل بعض الوقت من بعض المسرحيات ٠ لم تكن كل هذه الظروف لتؤثر على أو تفعل فى نفسى شيئا فقد كنت مصمما على التعامل مع الفنان عبد المنعم مدبولى مهما كانت الظروف ٠٠ تسنده خبرته وثقافته الفنية فى معهد التمثيل ٠

عندما ذهبت الى الدكتور على الراعى ــ وكان يرأس مجلس ادارة المؤسسة ــ أعرض عليه اسم مدبولى للاتفاق معه فوجىء أنى أرشح مدبولى لدور الآله ديونيزوس ، وحذرنا بحكمته وهدوئه المعروف ٠٠ تحذيرا رقيقا خوفا من المحلية التى كان قد اشتهر بها فناننا مدبولى من خلال مسرحيات المسرح الكوميدى ، الا أننى استطردت أوضح مفاهيم الشخصية حسب تفسيرى ٠٠ وقبل الدكتور على ووقع العقد مع مدبولى للقيام بالدور ٠

فى الحقيقة أن مدبولى استطاع فى فترة وجيزة من التدريبات أن يلحق بالركب الفنى ، وأن يحب الدور ، وأن يتفانى ، وأن يبذل يوميا من جهده لدور ديونيزوس خمس ساعات دفعة واحدة ٠٠ اللهم الا من استراحة قصيرة يدخن فيها سيجارته البلمونت مع فنجان من القهوة ٠٠ لا أنكر عليك أن مدبولى كان حانقا على اسلوب مسرح الجيب وعلى هذه التدريبات الطويلة المضنية ٠٠ « وعلى ايه ده كله » !! كان يقول ذلك صراحة ٠ وكنا بالطبع نضحك ٠٠ المهم أن مدبولى من خلال ثقافته استطاع أن ينسى مرحلة الفبركة فى المسرح الكوميدى وأن يتجاوب وأن يقبل على العمل ٠

سارت المركب رويدا رويدا ، وكنت أرى عرق مدبولى يوميا وكان لايتركنا الا بشق الانفس واستطاعت مواقف ارسطوفانيس وسحر تعبيرات لويس عوض ان يجعلا من مدبولى شخصا آخرا ٠

★★ تخلف عن الطريق ٠٠

ومع تقدم العمل والانتهاء من التدريبات الأولى أو كما يطلقون عليها (جلسات التكسير) بدأت مرحلة ثانية هى مرحلة قبض الممثل على ناصية شخصيته ٠ وفى هذه الاثناء كنا نعانى من الارتباطات الكثيرة بالاذاعة والتليفزيون ، وهو الحال الذى لازال قائما حتى وقتنا الحالى ٠٠ ولم يكن هناك بد من الأخذ بناصية الجد خاصة مع الممثلين الذين لم يتقدموا فى أدوارهم نتيجة عدم قدرتهم على التطور ٠٠ ومن خلال أزمة قامت بينى وبين السيدة كريمة الشريف التى حددت لنا كتابة أربعة أيام كانت ستنقطع فيهم مقدما لوجودها بالتليفزيون العربى ٠٠ من خلال هذه الأزمة ونتيجة طبيعية وعلى مستوى خالص من الصراحة استغنيت عنها وأعفاها مسرح الجيب من الدور وأخطرناها بذلك شاكرين لها جهودها وآسفين على الوقت المضنى المبذول معها فى دور استطاعت ممثلة قديرة كرجاء حسين أن تقوم به مستقبلا وتجيده وتشد اليها أنظار الصحافة ٠٠ مع العلم بأن تمثيل الدور على خشبه المسرح لا يستغرق أكثر من أربع دقائق فقط ٠

فى هذه الأثناء أيضا تغيب الممثل السكندرى سامى منير الذى كان قد اختير ليقوم بائبات كفاءات الأقاليم من قبل فرقة الاسكندرية المسرحية وأرسل اعتذارا كاملا عن الدور نتيجة مرضه الشديد ، ووقعت مرة أخرى فى مشكلة ٠

حاولنا التفكير فى الشخصية فوقع الاختيار على شفيق نور الدين واستدعيناه من منزله عاجلا ، وأتى الرجل فى ميعاده فرحبنا به وأفهمناه الموقف ، وبدأت سلسلة جديدة من التدريبات الجانبية له الى جانب التدريبات الأصلية ليحاول تعويض جهد شهرين سبقه فيهم زملاؤه ممثلوا المسرحية ٠ كانت مرحلة شاقة على النفس تدريبات الاعادة ٠٠ ولقد امتصصتها مضطرا مرغما من أجل المسرحية ، ومن أجل الفنانين المشتركين الذين يبذلون أقصى جهودهم فى سبيل هذه التجربة الفريدة الحريئة ٠ عملنا مع الفنان شفيق نور الدين قرابة العشرة أيام حتى أصابه هو الآخر نزيف وجاء يشكو ويطلب الاعتذار عن الدور ٠ كنت قد ابتدأت معه جلسات الحركة المسرحية ، وكان الممثلون يتحركون على

الخشبية الصغيرة قاطعين مرحلة هامة فى تاريخ حيـــاة المسرحية نحو التقدم ، وكان على أن أستجيب بالطبع لطلب الفنان وأن أعفيه شاكرا وأن أرجو له الشفاء • آنذاك قررت أن أسند الدور لابراهيم ســـكر ، اذ أنه بثقافته وبحضوره جميع جلسات التمثيل ، وبموهبته ، وبممارسته لقضايا العمل ، وبتعرفه على أسباب وبواعث الحركة المسرحية قد يكون قادرا على ابراز الشخصية •• لاسيما وانها من أصعب الأدوار التى قام بها ان لم تكن أعظمها على الاطلاق فى تاريخ حياته المسرحية • قد يختلف معى فى ذلك ، ولكنها وجهة نظرى كمخرج على أية حال • حقق سكر فى التدريبات لدور يوريبيديس نشاطا ملحوظا ، وساعده فى ذلك اقبـاله على الدخول فى مرحلة حفظ الدور •• الأساس الأول للنجاح فى أحـــد الأدوار المسرحية بعد الموهبة • وكنت أرى من حقه هو الآخر أن يتمتع بتدريبات جانبية وفعلت معه ، واصطدمنا كثيرا ، وصممت على وجهـات نظرى كلها فى هذه الصدامات •• والنتيجة معروفة وأول من يعرفهـا الآن هو ابراهيم سكر •• اننى لا أبالغ اذا قلت ان المسرحية قد صنعت ابراهيـم سكر جديدا بعـد أن أبرز من خـلال تمثيله لدور يوريبيديس دقائق الشخصية ، وحقيقة صراعاتها مع شخصية اسكيلوس ، وجسد ذلك تجسيدا حيا بالحركة وبدرجـة التون وبالانفعال بفترات الصمت وبلحظات البانتوميم وبالتعبيرات وبالوجه وبالأطراف ، وبكل ما أوتى به الفنان ابراهيم سكر من قوة ليقتنص فرصة عمره الذهبية •• وقد فعل •

بعد هذا بقى دور بلوتو الذى كان يمثله سكر شاغرا ، وكان قد وصل من بعثته الزميـــل نجيب سرور ، ورأيت ان أستضيفه ليحقق شيئا من الفن ومن الحياة فقبل الدور مشكورا •

وعلى طريق متاعب الأدوار والممثلين كانت هناك عدة تغييرات وعدم استيعاب لبعض شخصيات صغيرة فى المسرحية ، حاولنا التغلب عليها ، وكنا فى هذه المحاولة قاسين من وجهة نظر الممثلين ، ومخلصين من وجهة النظر الفنية ، التى ترنو وتتطلب الصـالح العام لحقيقة العمل الفنى وأصوله • فتغير فى الطريق دور شارون الذى كان يقوم به الدكتور أنيس فهمى لأنه تغيب عن بعض التدريبات ، وأعترف أننى كنت متسرعا فى تصرفى معه فقد أعفيته من الدور •••• ولم أكن وقتها قد عرفت حقيقة أنيس فهمى كما أعرفها الآن • الى جانب أن ممثلة دور خادمة بلاثانا حاولت الانصراف مرة من جلسة التدريب دون اذن ، فأعدتها بحكم قواعد الهيئة وقتذاك التى كانت تقضى بحرمان المتمرد فى المسرح من العمل فى الاذاعة أو التليفزيون : هذه القضايا الفرعية لا أريد أن أشغل بها أو بتفصيلاتها هذه التجربة ، لأننى كنت قادرا على حلها دون مشاكل ، اذ كانت وظيفتى

كمخرج تعطينى هذا الحق وتجيز لى ضبط التدريبات ، بكل الوسائل الرسمية ٠

** قضايا الكورس وتوزيعاته ٠٠

لا يخفى أن المسرح اليونانى كان يتخذ الكورس وحواره كعامل هام فى توصيل الأحداث أو التعليق عليها ٠٠ بل انه من المتفق عليه علميا بأن بعض مقاطع حوار الكورس كما فى (البارباسيس) مثلا كانت توجه الى الجمهور مباشرة ، وكانت تحدث بعد أن يخرج الممثلون من على خشبة المسرح ، ولا يبقى الا الكورس الذى كان يتجه بحرارة مبـــاشرة الى الجمهور ٠٠ معنى ذلك فى الاخراج أن الكورس بمقاطعه أحيانا ما كان يحدد اتجاهاته وتحركاته على خشـبة المسرح ، اذا ما أخـذنا بالقواعد العلمية المتبعة اتباعا لمن سبقونا من المخرجين ، والتزاما منا بمدارسهم المسرحية فى هذا المجال ٠ ولما كان الكورس فى المسرح اليونانى مهمته أن يضطلع مثلا بعدة صفحات يتلوها فى تون واحـــد كل أفراده ، فان استعمال هذه الطريقة حاليا ، وفى مسرحنا المعاصر المختلف فى بيئته وفى حركته وفى ايقـــاعه ، قد يكون من الظلم ، ومن غير العـــدل أن نترك جمهورنا الحـــالى يستمع لعـــدة أبيـــات شعرية لمدة ثلث ساعة أو نصفها ٠ ذلك لأن هنـــاك فروق واعتبارات بين كل من العصرين (اليـــونانى ، الحـــالى) وبين مظهـــر كل منهما وظـروف كل منهما قد تجعل من المستحيل ٠٠ بل من المنفر تنفيذ القديم بحذافيره ٠ من أجل هذا واتباعا للظواهر المسرحية الحديثة ، والتزاما منى بتجارب المخرجين المعاصرين فى أوروبا الذين أخرجوا اليونانيات فى العشر سنوات الأخيرة ، ذهبت الى تقسيم حوار الكورس أحيانا الى رئيس للجوقة عينته أنا تمثيلا وحوارا ، والى رئيسة للجوقة ابتدعتها أنا كذلك ، والى ممثل كورس أو ممثلة كورس عينته أنا تمثيلا وحـوارا ، الى جـانب ما تركته للكورس الانشادى (الغنائى) الذى كان أحيانا ما يدخل هو الآخر قاطعا بانشاده فى الأحداث من أجل اثارة المتعة ، ومن أجل المحافظة على مراحل الانشاد وتوزيعاتها ٠ لم يحدث ذلك جزافا ، وانما راعيت توافق الكلمـات أو الأبيات الشعرية الموزعة على أهداف المسرحية ، وكانت ترتبـط هـذه الارتبـاطات بأخـلاق الشعب الأثينى وشـــعوره وتحركاته ومهماته فى المسرحية ، حتى نساعد على استغلال التوزيعات الحديثة للكورس ، ليساهم كل ممثل وكل منشد ومجموعة الممثلين ومجموعة المنشدين كل بجهوده الخاصة ملتزمين الوحدة الفنية العامة ، وهى محاولة ايصال روح النص من خلال روح الفرد والجماعة الى المشـــاهدين المعاصرين ٠ ولا أريد أن أدخل فى تصريحات قد تستغلق أو تستعصى على الفهم ٠٠ ولكننى أنقل

هنا حوارا خصصه أرسطوفانيس لرئيس الكورس ، وهو من الشعر ٠٠ كان يلقيه رئيس الكورس دفعة واحدة بينما قسمته أنا التقسيم التالى :

قائد الكورس
يجدر يا كوراس أثينا
ان تفتى للدولة فينا
يا ذا الحكمة والبركات
لتقيها شر النزلات
قل للدولة ، قل للحاكم

مجموعة الكورس ممثلين ومنشدين ومنشدات
أن يتساوى كل مواطن

قائد الكوراس
أن يلغى القانون الظالم
حتى يأوى كل آمن
من تبعوا فرينيكوس الضال
رأس الفتنة والأهوال

مجموعة الكورس ممثلين ومنشدين
ضلوا معه فى الأوحال
أدع لهم بالعفو الشامل
نعرف سبب السخط الكامل
نستأصل أسباب الفتنة
نعفى الدولة شر المحنة
قل للدولة رأيك فينا

مجموعة كورس المنشدين (انشادا)
عار عار ٠٠ يا للعار
أن يسلب أبناء أثينا
من كل حقوق الأحرار

قائد الكورس
عار أن يعطى الغرباء
شرف السادة والأبطال
وعبيد أثينا والدخلاء
ساروا فينا كالأقيال
وبحجة أن قتالا دار
رفعوا فيه قنا الأحرار

مجموعة الكورس ممثلين ومنشدين
وبنونا

ممثل كورس
أبناء أثينا
دمهم سال بألف قتال

مجموعة الكورس ممثلين	واأســـفاه دمـاء بنينـــــا
	لم تشـــفع فى يوم فخـــار
ممثل كورس	ســـقطوا من ثبت الأحـــرار
	وا أسفا لم يجـــد الغـار
قائد الكورس	لست أقـــول فعلتم عيبـــا
	بالحكمـــة أنقذتم شعبـــا
مجموعةالكورسممثلينومنشدينومنشدات	لـكن ردوا للأحـــــــرار
	حـق الحـر على الأوطـــان
ممثل كورس	واعفوا ٠٠ ان الحقـد صغـار
ممثل كورس ثان	فابن أثينـــا ليس يهـــان
مجموعةالكورسممثلينومنشدين(انشادا)	نضرع للقـــادة أن يعفـــو
	نجثو للقـــادة ٠٠ أن يصفـو
قائد الكورس	يا حـــكام ويا حكمـــــاء
	أس الدولـة ان نتفـــــادى
	نـــار الفتنـــة والبغضـــاء
	لا نتحاقـــد أو نتعـــــادى
	أن تتلقـــوا بالأحضـــــان
	كل جســـور ســل حســامه
	نشر لــواء المجـد أمامـــه
	لكن ان أظهـــرتم نابــــا
	أو أعمتكم نـــــار الثـــار
	فركلتم من ذل وتابــــــا
	أو تكلتم بالثـــــــوار
	يا ويـلاه ، ويا ولايـــلاه !
مجموعة كورس المنشدات (انشادا)	لن يخمـد بركان أثينــــــا
	وتمر الأجيـــــال حزينـــة
	باللعنـــات ويا ويـــلاه ٠

جرى الشعر فى المسرحية على منوال هذا التقسيم النموذجى الذى أوضحت لك مثالا منه ، حتى يمكن التعمق فى النص ، وحتى يمكن مثلا

لجماعة المنشدات انشادا أن يولولن على عشيرتهن وعلى الأجيال الحزينة ٠٠ مما يناسب بالطبع أصوات المنشدات بالنسبة للولولة أو البكاء بمثل هذا التناسق بين تحديد وظيفة الملقى للشعر وبين المكتوب ، استطعنا أن نقسم ـ بعد جهد قاس ـ تقسيمات الشعر فى الكورس بين الغناء والتمثيل ٠ واخترنا الشاعرية والمواقف الشعرية لتعبر المسرحية عنها غناء « أحيانا بالكورس كله مجتمعا بين منشدين ومنشدات ، وأحيانا أخرى حيث الحماس والحركة والايقاع السريع ، بكورس المنشدين من الرجال فقط ، وأحيانا بما يتفق ومشاعر المرأة وسلوكها بكورس المنشدات فقط » ٠ وأدخلنا أحيانا المثل الكورس ليتكلم بمفرده ، وأحيانا ما كان يقوم بهذه المهمة فى الشعر ممثلان يتحدثان بكلام واحد فى وقت واحد (على غرار الدويتو) ٠ كل هذه الأشكال المختلفة كانت من أجل ايجاد تشكيل جديد للحركة الكلامية ، خاصة فى مواقع الشعر فى المسرحية ٠

ان تدريبات الكورس فى مسرح الجيب كانت تجرى يوميا فى خمس ساعات ، تبدأ من الخامسة بعد انتهاء جلسة التمثيل مع الممثلين وتستمر حتى العاشرة مساء فى قاعة أخرى حول مائدة فى أول الأمر ٠٠ اننى لا أنكر ان هذه التدريبات استمرت لمدة شهرين على التوالى ، بل وزادت مدة العمل فيها الى سبع ساعات أحيانا ٠ فالكورس الدقيق يحتاج الى وقت خرافى لتوحيده والوصـــول الى نغمة واحدة وايقاع واحد منتظم وصمتات واحدة وتنفس واحد من ١٢ شخصا يتنفس كل منهم بطريقة مختلفة عن الآخر ، وايقاع كل منهم يختلف عن الآخر ٠٠ حتى فى حياته الخاصة ٠ فكيف كان يمكن والحالة هذه تجنيد كل هذه الطاقات البشرية لتعمل فى صورة واحدة وداخل اطار واحد ؟ هذا هو ما أوصلتنا اليه جلسات التدريب المستمرة ٠

كانت هناك قضـــية أخرى تتعلق بأفراد الكورس ، وهى الأجزاء الغنائية التى قام بتوقيع الانشاد فيها لحنا الموسيقى عبد الحليم نويره ، وبعد ان اجتمعنا به مع المترجم وتوفيق الحكيم لأخذ رأيه فى شأن الانشاد اليونانى القديم ، وكذلك فقد اتصل الدكتور لويس بالدكتور حسين فوزى واستطلع رأيه هو الآخر ٠ وانتهى الأمر الى الاتصـــال بالسفارة اليونانية لمحاولة البحث لديها عن نوت موسيقية أو مساعدات بالنسبة لعروضهم فى أثينا ٠٠ وتسلمنا كتابا فى الموسيقى من السفارة ساعدنا كثيرا ٠ وعاون الفنان نويره على بداية الطريق تاركا له الحرية فى السير بخطى دراساته وثقافته الموسيقية من أجل الضفادع ٠

اخترت كذلك السيدة منار أبو هيف لتدريب الكورال ، وكان يعمل أفراد كورس الضفادع أربع ساعات يوميا بدار المسرح الغنائى ومن هناك

يحضرون بعد ذلك جلسات كورس التمثيل . كانت مهمة شاقة عليهم .. وكان جزء الغناء أو الانشاد طويلا .. فأجلنا المسرحية للمرة الثالثة .

**** محاولة لم تتم ..**

عرفت أن مسرح الجيب قد قرر تأجيل عرض الضفادع لنهاية الموسم حتى تنتهى تحفيظات الكورس والانشاد ، وكذلك قرر أن يعرض مسرحية حسن ونعيمة كعرض ثالث بعد أن كان قد قدم عرضا ثانيا . وكدت أغلى .. الا أننى لم أفصح عما أحسسته ، وأخذت نص حسن ونعيمة وانصرفت بعد ان اقترح على المسرح اخراجه قبل الضفادع .

قرأت النص فى بيتى فى الليلة الأولى ، ولم أجده يختلف كثيرا عن مسرحية شفيقة ومتولى التى كنت قد قدمت بها مؤلفها شوقى عبد الحكيم وعلى خشبة مسرح الجيب أيضا .. واحتياطا للموقف فقد قرأته فى الليلة التالية للمرة الثانية ودعوت الزميل ابراهيم سكر ليحضر معى القراءة الثانية . كان النص فى ٤٢ صفحة من حجم الفولسكاب وكانت تجربة شفيقة ومتولى فى نصف هذا الحجم . ولم أجد جديدا فى النص سواء بالنسبة للجمهور أو بالنسبة لى على الأقل كمخرج يرجو الجديد ويبحث عنه . وكتبت تقريرا لمسرح الجيب بكل ما أحسست به رافضا اخراج المسرحية وجلست فى بيتى . وقدمت المسرحية باخراج كرم مطاوع .. ولم يجد المسرح بدا من متابعة تدريبات الضفادع ، وكنا قد انتهينا من اجراءات الانشاد واستعدنا التدريبات بالمجموعتين .. مجموعة الممثلين ومجموعة الكورس مجتمعة من ممثلين ومنشدين ومنشدات .

كان ذلك يعنى أن يعمل المنشدون بالانشاد عدة ساعات الى جانب قيامهم بكورس التمثيل مع مشاهد الممثلين ، وثار أربعة شبان من أعضاء المسرح الغنائى ، وحوالى العاشرة مساء خرجوا ورفضوا العمل . كنا قد أحضرناهم من المسرح الغنائى بعقود الى جانب مرتباتهم الأساسية هناك . واضطررت للقيام بحل الموقف بحزم ، واتصلت تليفونيا من المسرح بالسيد مدير هيئة الاذاعة والمسرح والموسيقى محمد أمين حماد ، وكانت هذه هى أول مرة أتصل فيها بسيادته . كنت ثائرا فى التليفون ، وكان يومها يوم الخميس وتحدث الى مدير الهيئة قائلا « أكتب طلباتك بحزم وأرسلها الى صباح السبت تكن منفذة قبل ظهر نفس اليوم » . ولم أكن أود أن تصل العلاقة بين فنان وزميله الى هذه الصلة من الرسميات ، ولكن للظروف أحكام .. كتبت للسيد مدير الهيئة بطلب انتداب الأربعة العاصين لمسرح الجيب ندبا من أعمالهم بالمسرح الغنائى ، طالما أنهم يعملون لحساب

الهيئة التى تشرف على المسرحين ٠٠ خاصة وأنه لم تكن لديهم فى المسرح الغنائى فى ذلك الوقت أية أعمال ٠ وكانت النتيجة أن حضر الأربعة مساء السبت بعد أن أبلغهم المسرح الغنائى بقرارات انتداباتهم كاملا للعمل بمسرح الجيب ٠٠ كان هذا يعنى أن يوقف العقد المبرم بين مسرح الجيب وبينهم على اعتبار أنهم منتدبون ٠ وعاد الأربعة الى جانب زميلاتهن ٠٠ وكان على أن أصبر وأن أحزم الأمر وأن أتمادى فى استعمال الحزم ٠٠ على اعتبار اننى سأطلب مستقبلا أن تصرف لهم عقودهم المبرمة ، حتى لا يؤثر ذلك ولا يصل الى حرمانهم من العقد ٠ واستأنفنا العمل ٠

**** العـــودة ٠٠**

كنا قد أمضينا ما يقرب من ثلاثة شهور على هذه الحال ، وكان يأخذ مكانه أيضا فى التدريبات بجانبنا مدرب الرقص حسن خليل الذى اختير لتدريب الراقصات الأربع اللاتى كن يتغيبن ، وظل هو يغير فيهن حتى ظهروا يوم العرض المسرحى فى أسوأ صورة وقعت عليها عيناى ٠ ولست أظلم بذلك حسن خليل،انما ألوم المهيمنين على شئون المسرح،لأن المفروض أن المسرحيات التى تحتاج الى بعض الراقصات أو تقتضى ظروفها الفنية تواجد مشاهد راقصة ٠٠ فان تشريعا أو تنظيما كان يجب أن يوضـع ليعمل به ٠٠ شأن المؤسسة فى ذلك شأن كل ادارة فى أى مسرح من أجزاء هذا العالم تشرف على هذا النوع من النشاط الفنى ٠ لكن الواضح ان اتصال المدرب بالراقصات كان اتصالا على مستوى المعرفة الشخصية ولم تكن الراقصات تابعات لفرقة حكومية ٠٠ وان كن تابعات ٠٠ فانه لم يكن يوجد التكليف القـانونى وعقد العمل أو التعاقد الذى يضـــمن الحصول على تدريبات سليمة ومكونة تكوينا فنيا يساعد العمل الفنى على الكمال ٠

ظللنا نسير هكذا ، وكانت المسرحية قد قاربت على الظهور لنفاجىء بأن مدبولى يرغب يوميا فى ترك البروفة قبل ميعـاد انتهائها ٠ كانت الجلسة للتدريب ممتدة للخامسة وكان مدبولى يتركنا يوميا فى الثالثة ٠ لم أكن أعرف لهذه الظاهرة الجديدة من سبب ٠ الذى عرفته فيما بعد أن مدبولى وقع عقدا للتمثيل فى مسرحية بعنوان « حالة حب » فى المسرح الكوميدى ٠ لم أكن أعرف ذلك بالطبع على المســـتوى الرسمى ولذلك صمت ٠ الى أن جاء الوقت لتحديد ميعاد عرض الضفادع ٠ وفى صراحة تامة أعلن مدبولى انه لا يمكن تقديم الضفادع فى هذا التاريخ لأنه يفتتح مسرحية (حـالة حب) بالمسرح الكوميدى فى نفس اليوم !!! أى والله ١٣ ابريل ١٩٦٥ باخراج فؤاد المهندس ٠ عندئذ لم تكن تشفع المناقشات

لأن الموقف أصبح خارجا عن ارادتنا جميعا ٠ الا أن الصراحة تقتضيني أن أعترف أن مدبولى لم يخطرنا بشىء عن مسرحية حالة حب ٠ فضلا عن أنه عندما تعاقد معنا فى فبراير عند اسناد الدور اليه حسب نص العقد التزم بتقديم الضفادع لحساب مسرح الجيب ، وكانت الأمانة الفنية تقتضيه أن يبسط القضية بصراحة وأن يخطر مسرح الجيب بتعاقده الأخير ٠٠ ولكن الوقت كان قد فات وتعقدت الأزمة ٠ ولم يجد مسرح الجيب بدا من ارسال خطاب للسيد مدير الهيئة لحل الموقف ، وتعقدت الأمور أكثر عندما أجل المسرح الكوميدى افتتاح مسرحية « حالة حب » الى ٢٠/٤/١٩٦٥ ثم الى ٢٧/٤/١٩٦٥ ثم الى ٦/٥/١٩٦٥ ، أرسل مسرح الجيب خطابا لمدير الهيئة وكان من حسن الحظ أو سوء الحظ لست أدرى ، أن رد السيد مدير الهيئة بالتأشيرة التالية « كان يجب عليكم اختيار ممثل آخر لدور السيد مدبولى ٠٠ طالما أنه يعمل فى مسرحية أخرى » ٠ حول الى مدير الجيب هذه التأشيرة دون رأى ٠٠ والحق الذى لا أكتمه أننى كدت أغلى ٠٠ أيجب على مسرح الجيب الذى تعاقد مع مدبولى منذ فبراير أن يتركه فور علمه أن مدبولى خان عهد المهنة وعمل بمسرحية أخرى ؟ أيجب على مخرج بذل أربعة شهور مع بطولة مسرحية ومع مدبولى أن يدرب غيره من أجل عيون « حالة حب » ٠ وكان أن أوقفت التدريبات بكامل هيئتها من ممثلين ومنشدين وكورس تمثيلى وكورس غنائى وراقصين وأرحت الجميع حتى أحل القضية على مستوى الحق والصراحة ٠ أذكر اننى رددت بمذكرة قاسية اللهجة شديدتها بعد ان استخلصت مجهودى الذى كان قد فاق الألف ومائتى ساعة فى عمل متواصل ، وسجلت ذلك فى خطاب رفضت المؤسسة أن ترسله ، فأرسلته رأسا من مسرح الجيب الى السيد مدير الهيئة ، وكنت صريحا جدا معه ذاكرا أن المنطق العلمى للمسرح يتنافى تنافيا تاما مع تأشيرة السيد مدير الهيئة واختتمت الخطاب بقرارى بوقف التدريبات ٠٠ والأجر على الله ٠

حاولت ادارة مسرح الجيب أن تثنينى عن ارسال المذكرة مرة ثم التخفيف من اللهجة لمرة أخرى ، ولكننى كنت مصمما على ان أنقل الحقيقة لمدير الهيئة حتى ولو كانت مرة ٠٠ لاعتقادى فى عدالته كقاض وكمستشار سابق ٠

وقدمت المذكرة وملأت استمارة سفر ركاب ووضعت نفسى فى أول قطار سريع يبرح القاهرة الى بنى سويف ٠٠ كانت فرقة بنى سويف عزائى الوحيد ، ولم يكن المسرح قد تم بناؤه بعد ، الا اننى قررت بدء التدريبات ٠٠ وبماذا بمسرحية « الحالة ج » التى غير اسمها المسرح الكوميدى الى « حالة حب » سبب الأزمة فى عدم عرض ضفادعى فى تاريخها المحدد ٠

ظلت الأزمة ممتدة على هذا الحال سبعة أيام · لم أكن أدرى بالطبع ماذا دار فى القاهرة بعد سفرى ·· الى أن فوجئت ذات يوم باشـــارة تليفونية للمحافظة فى بنى سويف من مدير مسرح الجيب الادارى السيد عبد الله يونس يقول فيها « تقابل الليلة ٨ مساء السيد مدير الهيئة بمكتبه بالاذاعة بالدور الرابع مع مدير مسرح الجيب عد الى القاهرة اليـوم » ·

كنت قد قطعت شوطا فى بروفات القراءة مع الشباب الجديد فى فرقة بنى سويف المسرحية ، وكان لدى احساس فياض بعدم ترك جلسات تدريب بنى سويف · الا أن مهمتى كمخرج أيضـــا كانت تقتضينى — رغم كل العقبات — أن أحاول اتمام الضفادع بعد هذا الجهد البالغ والمستوى الذى كنت قد حققته طيلة أربعة شهور أو تزيد · أخذت قطار الثالثة ظهرا وعدت الى القاهرة ··

**** وقف حالة حب ··**

وفى تمام الساعة الثامنة مساء كنت أركب المصعد الى الدور الرابع فى مبنى الاذاعة بشارع الشريفين · كانت هذه هى أول مرة أرى فيها أمين حماد رؤيا العين ·· لم أكن تشرفت بمقابلته قبلا ·· وان كنت أحسست احساسا غريبا بغرابة تأشيرته التى رددت عليها · ودخلت الى مكتبه لأجد رجلا ممتلئا رجولة وصحة وقواما فارعا وبسمة على وجه صبوح ، وسمعت كلمات تستقبلنى ·· وكانت تقول « أهلا كمال » · قلت شكرا ·· لقد عـدت من توى من بنى سويف ·· رد حماد قائلا « أخبرنى الدكتور الراعى بذلك » · جلسنا نتعاتب وكان معنا كرم مطاوع· الغريب أننى سمعت حماد يذكر لى أنه تلقى كتابى بشأن مسرحية الضفادع ورأيت الرجل يطلب منى استئناف جلسات التدريب ·· قال ان لهجتى كانت قاسية ولكنه كقاض قد قدر الموقف واقتنع به ·· بل انه قبل وصولى للقاهرة كان قد أصدر أمرا بأن تقف مسرحية « حالة حب » عن العرض من أجل « الضفادع » وأضاف حرية اختيارى لأى مسرح غير خشبة الجيب ، لأن الحر كان قد زحف الى القاهرة ·· كنا فى أواخر شهر أبريل وقتذاك ·· بل انه عرض على أن كل امكانياته كمدير للهيئة انما هى تحت تصرف مسرحية الضفادع · وكان هذا أكبر دليل على أن الحق قد أخذ مجراه ، وعلى أن الأمور قد فهمت وفسرت بالمنطق السليم · وخرجت من هناك (سمن على عسل) مخيرا ان اختار مسرح الجمهورية أو العائم أو ميـامى (اسماعيل ياسين) لعرض الضفادع فى ميعـاد حددناه بتاريخ ١٠ يونية ١٩٦٥ كافتتاح للموسم المسرحى الصيفى لمسارح هيئة الاذاعة والمسرح والموسيقى ·

السيد الاستاذ والصديق المهذب / كمال عيد

تحية طيبة

مرفق مع خطابى هذا شهادة طبيب
كلانا فى غنى عنها لأنى اعلم من فرط
ادبك ثقتك بى وانى اشهد الله انى
صادق فعلا . وثق ايها الصديق المهذب
ان اسفى على مرضى أقل بكثير من اسفى
على الظروف التى حرمتنى من التعاون معك
والاستفادة من خبرتك وعلمك وادبك
فالى اللقاء فى فرصة اخرى قريبا ان شاء
الله .

واليك منى قبلة فيها كل اعترافى بجميلك
وادبك وامتنانى لك ايها الاستاذ والصديق
المهذب

المخلص جداً
فؤاد شفيق

★ رسالة من الفنان فؤاد شفيق
عضو المسرح القومى (١٩٦٥)

كان ذلك يعنى بالتالى أن تغييرا لابد أن يحدث بشـأن تجهيزات الديكور وخاصة تصميماته ، فقد كنا بمسرح الجيب قد أعددنا كل شيء بشأن الديكور والملابس والطريق الطويل الممتد للصالة الذى كان يرمز الى طريق هاديس نحو الدار الآخرة • وبعد مرور مع المهندس أحمد ابراهيم المصمم على المسارح المقترحة الثلاثة •• اخترت مسرح ميامى (اسماعيل يس) ذلك لأن مسرح الجمهورية قد يتعارض مع تقديم المسرحية فى فصل واحد يستغرق عرضه ساعتين ونصف دون استراحة ، والمسرح ممنوع فيه التدخين وذلك ما جعلنى أستبعده من الاختيار ، ثم اننى اعترضت على المسرح العائم لبعده خاصة فى بداية الموسم المسرحى الصيفى • استقر الأمر على مسرح ميـــامى • وفى اليوم التالى قابلت السيد مدير الهيئة شخصيا وأخطرته مرة ثانية بقبولى عرض المسرحية على مسرح ميامى •• فأصدر أوامره باعداده فورا على أن نتسلمه بعد البياض والاعداد فى ميعاد غايته أول يونية ١٩٦٥ ليكون افتتاحنا عليه هو يوم ١٠ يونية ١٩٦٥ •

بت أحلم بهـذا الميعـــاد ، وكانت تجهيزات الملابس والأحـذية والاكسسوارات تجرى على قدم وساق ، وكنت بعد تدريباتى التى استأنفتها فى الجيب فى أواخر شهر مايو أتوجه الى مسرح ميامى للاطمئنان على حالة المسرح ، ونقلنا الديكور الى هناك ، واقتضى ذلك تعديلا لكبر حجم ميامى عن الجيب ، ووافق حماد على صرف فروق خامات الديكور • وأتعبتنا دار الأوبرا ومخازنها فى استلام بعض مهمات الاكسسوار • ونقلنا كل معدات اضـاءة مسرح الجيب الى مسرح ميـامى الى جانب ما طلبناه من معدات تكميلية خاصة أجهزة المقاومة فى الاضاءة المسرحية ، وانتقلنا بممثلينا الى مسرح ميامى يوم ١٩٦٥/٦/٤ •

ولكن حدث ما لم يكن فى الحسبان • أعطيت الأوامر لشباك التذاكر بالفتح ليبيع التذاكر مقدما ليوم ١٩٦٥/٦/١٠ • ولم يكن قد وصل لنا الاكسسوار أو حتى الملابس ، وكانت مشكلة المشاكل هى الأماكن التى يمكن لها أن تستوعب كل هذا العدد من الفنانين •• لقد حسبت حساب ذلك وكتبت فى مايو فور علمى بأننا اخترنا مسرح ميامى للعرض •• كتبت بذلك لمدير الخدمات الانتاجية الأستاذ شكرى راغب وقتذاك لبناء أربع أو خمس حجرات خشبية فوق أو جانب خشبة المسرح •• الا اننا حتى انتقالنا يوم ١٩٦٥/٦/٤ لم يكن قد أنجز شيئا •

وكان من الطبيعى أن يكون مسرح ميامى قبلة المشاهدين والأصدقاء والنقاد الذين حضروا يوم ١٩٦٥/٦/٩ لمشاهدة جلسة التدريب النهائية للمسرحية•لم تكن هناك ملابس ، ولا اكسسوار ، ولا أحذية ، وكان الشباك قد باع ما يقرب من مائة تذكرة للافتتاح ١٩٦٥/٦/١٠ •

وثرت ثورة لا حد لها ، وقررت عدم الافتتاح وليكن ما يكون ٠٠ ذلك أن تجربتى السابقة قد علمتنى على ألا أتحمل العبء وحدى ، وخاصة اذا كان عدم التجهيز وهذا التقصير صادر عن أشخاص غيرى ٠ وحددت على دفتر الحضور وكشوفاته النواقص وحصرتها مع كرم مطاوع تحريريا ٠ واتصل بى تليفونيا حوالى الثامنة مساء السيد بدير ورددت عليه من تليفون سينما ميامى فثار لعدم الافتتاح ٠ ولم تمض عشر دقائق حتى كان مدير الهيئة يقف بين الممثلين ، وحينما سلمته كشف النواقص ٠٠ وافق الرجل على التأجيل ٠ بل وبكل ايمان وصدق ٠ وانصرف ٠

أدى ذلك الى أن يبقى المستشار الفنى لهيئة المسرح بمكتبه يتابع سيارة نقل قامت من مسرح سـيد درويش بالاسكندرية حاملة جهازا للمقاومة فى الاضاءة حتى وصلت للقاهرة ، المهم اننا فتحنا يوم السبت ١٢/٦/١٩٦٥ ٠ ودخل جمهور الخميس الذى كان قد حجز قبلا بتذاكره يوم السبت ٠

**** فلسفة الكورس فى الضفادع ٠٠**

الكورس هو مجموعة الأصوات ترتيلا أو انشادا أو غناء تنساب فى انسجام واحد يخضع للوقفة (القطع الموحد) ، كما يلتزم بطبقة التون وقوته من ناحية درجة ارتفاعه أو انخفاضه فى الترتيل عند التمثيل ، كما يلتزم بدرجات فنية متفاوتة من ناحية السلم الموسيقى ٠٠ خاصة فى العصر الحديث (فعند الاغريق القدامى لم يكن السلم الموسيقى قد ظهر بعد) ٠ لقد حاول بعض الموسيقيين اليونانيين فى العصر الحديث اعادة كتابة الموسيقى الشعبية المتبقية والتى تتولد عادة بين بيئات الشعوب يرددها الشعب بالفطرة ومما يسمعه متناقلا على الألسن دون الوصول الى معرفة كاتبها أو ملحنها أو حتى مردد نغماتها وأصله أو مستوحيها ، وانما كانت تسمع هذه الأناشيد وتلك الترتيلات عادة على ألسنة المواطنين تلقائيا دون العودة الى المراجع العلمية لفنون الموسيقى ٠

ولما كان المسرح اليونانى هو أول مصـدر للباحثين والدارسين عن الكورس وأشكاله ، فاننى قد عدت الى هذا النبع - كما عاد غيرى من الباحثين - للبحث عن ايجاد صورة المسرح القديمة الحقيقية ، حتى يمكن أن نعكس الصورة الحقيقية التى كانت عليها اليونان ، سواء كان من ناحية القيم الأدبية للمسرحيات اليونانية أو الناحية الفنية ، ومدى الجهود التى كان يبذلها (الخوريجس) متعهد الحفلات الذى عادة ما كان يتولى الانفاق على الفرقة واعداد الملابس لهم ثم امدادهم بالطعام والشراب أثناء التدريبات ٠

وتجربة الضفادع التى بين يديك الآن ، أزاحت الستار وبصراحة عن حقيقة العملية الفنية والمجهودات التى كانت تبذل أيام الاغريق ليضعوا أعمالهم الأدبية على الشريحة الجماهيرية سواء كان ذلك فى المهرجانات أو الأعياد الخاصة بهم ٠

وشعراء اليونان العظام من اسكيلوس وسوفوكليس الى يوريبيديس حتى أرسطوفانيس ، قد عنوا بالكورس عنايات تامة ٠٠ غير أن ما يهمنا الآن هو القاء الضوء على فلسفة الكورس فى المسرحية اليونانية حتى تصل الى الشكل الفنى الملائم الذى يمكن له أن يرضى الذوق العام ، وألا يخرج برضائه عن أسلوب الوظيفة الدرامية التى وجد من أجلها الكورس ٠

الكورس ــ كما هو معروف ــ مهمته واضحة وقاطعة فى أحداث المسرحية اليونانية ٠٠ بل ان أفراده عادة ما يتجردون من أدوارهم وحدودها ليتحدثوا الى شخصيات المسرحية من قواد أو آلهة أو مواطن من المواطنين ، ومشاركة أفراد الكورس وخاصة قواد الكورس أو الجوقة ــ كما كان يطلق عليهم ــ يؤيد الرأى الذى يجعل مهمة الكورس فى النص المسرحى مهمة هامة ، ويجعل مقاطعاته وتعليقاته أمرا عضويا وجذريا وهاما لا يمكن الاستغناء عنه ، فيما لو حاول بعض المجددين من فنانى المسرح المعاصر أو مخرجيه اختصار بعض أبيات من شعر الكورس ٠

غير أن أهم ما يقابلنا بالنسبة للمعالجة فى كورس المسرح المعاصر عند اخراج اليونانيات هو الاختلاف الزمنى ، ودرجات التفاوت الكبيرة بين الحركة العامة وطبيعة المواطنين (القديم والمعاصر) والزمن والتقديرية وسرعة عجلة الحياتين واختلافهما ومغايرة الظروف ٠٠٠ ثم أخيرا وهو الأهم ٠٠ الشكل العام لخشبة المسرح بين القديم والحديث ٠ لذا كان لزاما فى المسرح المعاصر تقسيم الأبيات الشعرية ٠٠ ولا أعنى بالتقسيم انفصالها فى المعنى ، ولكنى أضيف مع هذا التقسيم الجديد ايحاءا لايقاع العصر حاليا كوجهة نظر جديدة فى أمر الكورس ، وأمر شعره الناطق به بما يلائم الظروف المعاصرة والسرعة والحركية الجديدة التى تسيطر على نظام هـذا العصر ، مما لم يكن متوفرا لدى الاغريق أو لدى مهمة الكورس القديم عند اليونان ٠ الا ان هذا التقسيم فى طبيعته قد حدد أن يساعد المنطوق الدرامى للكورس على مساعدة الهدف العام للنص والممثلين٠ فاذا جاءت كلمات الكورس بما يشير الى أن الشعب مثلا هو الذى يتكلم ، لجم ذلك المخرج وأجبره على أن يكون فى تقسيمه لكلمات الكورس مهتما بأن يجعل كل أفراد الكورس ، وهم بالتالى يشيرون الى كل أفراد الشعب الأثينى على اختلاف طبقاتهم وعلى اختلاف مهنهم حسب المسرحيات (مع عدم الاخلال بالكورس المقسم مهنيا كما فى مسرحية السلام لأرسطوفانيس)

هم الناطقون بهذه الأبيات أو الجمل ، كما كانت كلمات الكورس تعبر فى بعض الأحيان عن الرأى الفردى ، وأمر ذلك هين اذ أن تحديد أو اقتصار أمثال هذه الأبيات على لسان رئيس الجوقة أمر يفيد النص ، على اعتبار أن القائد هو الذى يمثل الحكمة والفضيلة والتؤدة والفاظ الوعى والتنبيه والمواساة ٠٠ الى غير ذلك من الأشياء التى يمكن أن تسمو بعض الشىء بشخصية قائد الكورس عن زملائه الأفراد ٠

كما أن المحافظة على التيار الانفعالى للنص والقيمة الشعرية (وعادة ما تترجم كلمات الكورس الى شعر سواء أكان عموديا أم حديثا) يحدد أيضا للمخرج عند التقسيم للكورس الارتباط بتوزيع الكلمات والأبيات توزيعا يضمن عدم عرقلة السلاسة التى تنشأ عن الانفعالات المختلفة والمتبادلة بين أفراد الكورس وأفراد آخرين ، أو بينهم وبين رئيس الجوقة أو بينهم وبين ممثلى المسرحية ٠

وبقاء كلمات الكورس على الشكل القديم أمر يعرض الكورس فى المسرح المعاصر الى الوقوع فى الملل ، كما أنه يفقده النقلات الجمالية التى يمكن أن تعكسها التونات المختلفة سواء فى الترتيل أو الانشاد أو الالقاء التمثيلى ٠ والمخرجون المعاصرون فى أوروبا يحاولون فى تنويعاتهم الشعرية بالنسبة للتقسيم أن يبعدوا الملل وأن يلتزموا بالنقاط التى ذكرتها قدر الامكان ٠

فاذا ما انتقلنا الى موضوع معالجة التونات واختيارها ، وجدنا أنه من المستحسن تقديم المسرحية اليونانية بكورسها فى فصل واحد على النمط الذى كان قائما فى القديم ، غير أن ذلك لا يمنع من وجود محاولات ذكية قدمت فيها المسرحيات اليونانية على نمط الفصول مقسمة ولم تفقد من رونقها شيئا ، وأنا نفسى قد قرأت فى احدى المجلات الأجنبية أن (الضفادع) نفسها قدمت فى فصلين باستراحة واحدة ، فصلت الأحداث الأولى عن الموازنة الأدبية العظيمة بين اسكيلوس ويوريبيديس ٠ الا أننى أعود فأقول ان الأعظم هو فى الحقيقة تقديمها دفعة واحدة ، لضمان عدم الاخلال بالانسيابية التى تركها الشاعر اليونانى فى أدبه ، فضلا عن ان اختيار مواقع الاستراحات قد يؤثر وقد لا يأتى فى الموقع السليم أو التوقيت المنضبط ، فيؤدى ذلك بالعرض نفسه فى المستقبل للتعرض الى ما لا تحمد عقباه ٠

ودخول الموسيقى على الآلات القديمة كالقيثارة والفلوت ذى الماسورتين أمر يكاد يكون موجودا فى أغلب المسرحيات اليونانية المحتوية على الكورس ، ومن هنا كانت مواقف الرقص والانشـاد تجد الفرصة للبروز ٠ ولكن

مسألة الاختيار أيضا كانت من الأهمية بمكان حتى يمكن تحديد الأجزاء التى يمكن وضعها تحت قائمة الانشاد من الأجزاء القائمة ، لاستعمالها كترتيل انشادى يكاد يكون ملحنا وهو غير ملحن من فرط الشعرية الأصيلة ، التى وضعها وضمنها شعره الشاعر اليونانى المؤلف ، الا أن العادة كانت تحيل مشاهد الرقص والفرح والسرور فى المسرحيات السابقة الى الانشاد الجماعى ، كما كانت تضع الأجزاء الهامة ومواقع الحماسة ضمن الانشاد التمثيلى الذى يقوى من عظمة الشعر تمثيلا كالباراباسيس ، والتمهيد الجاد لبعض مواقف النقد للمجتمع أو السياسة . فاذا بحثنا كيفية استخراج هذه التونات من اللحن وجدنا ـ حسب المراجع اليونانية ـ انها غير مركبة أى بسيطة ويمكن حفظها واقامة التدريبات عليها دون عناء ودون التردى فى الموسيقى الحديثة وأخطارها على اليونانيات ، أو الخلط بين موسيقى الأوبرات والكلاسيكية وتقسيماتها الموسيقية . فاذا ما بحثنا أيضـا كيفية استخراج التونات فى التمثيل عند الكورس ، وجدنا أن المخرج الموكل اليه العمل عليه أن يبحث من خلال الحادثة الدرامية للنص عن التون المطلوب ، كما عليه أن يحمله ذلك المعنى الذى يجب أن يصدر عنه فيما لو كان يقوم ممثل واحد بدور كلام الكورس وشعره . ومعنى هذا أننا نجد طاقة فنية موحدة الالقاء والانفعال والحركة تقوم فى انسجام عام وتام . ومن هنا يكمن السر فى السحر الذى عادة ما يضفيه وجود الكورس فى العمل الفنى .. حتى فى الأعمال المعاصرة التى قل أن تصل أو تدانى عظمتها آداب اليونان العظيمة .

كما أن الانفصـــالات التى تقوم عادة وتنشأ بين مقاطع الكورس ـ سواء ما كان منها ما هو خاص باللحن الانشادى أو الترتيل ـ تستدعى اقامة فترات صمت معينة عند بعض الكورس حتى يتنفس زميله الكورس الممثل ليدخلا معا بعد ذلك وفى وقت واحد وفى انفعال واحد متحد ، مكملين بذلك الطريق الدرامى الشـعرى فى حيـاة الكورس على مـدى المسرحية .

والكلمات الهامة فى النص عادة ما يلقى بها رئيس الجوقة تصاحبها حركات مسرحية تجعله قريبا من البطل أو المتحدث اليه ليكون تأثيرها أشد وأوقع .

ودخول الموسيقى كعامل مساعد تقليد عرفه أيضا المسرح الاغريقى . وصاحبت القيثارة الرقصات فى عيد اللينايا وغيره من المهرجانات التى كانت تقام عادة فى المسرح القديم بين الشعراء للحكم على الدراما والأدب المسرحى اليونانى .. الا أن المسرح الحديث قد طور الموسيقى بعض الشىء وحاول فى كثير من المسرحيات اضافتها الى جانب مهمتها الســابقة فى

بعض المشاهد ، لتساعد أحيانا فى بلورة المشاهد الهامة والافصاح عن مكنونات المخرج ووجهات نظره المختلفة ٠ ومراحل تدريبات الكورس على خشبة المسرح ترتبط ارتباطا وثيقا بالتوزيع المكانى له على هذه الخشبة ، فالتدريبات سواء ما كان منها خاصا بالكورس التمثيلى أو الغنائى تستغرق وقتا طويلا بعد التأكد من سلامة النطق ٠٠ اذ لا مجال فى الكورس لدى الممثل للاعادة لتصحيح خطأ فعله ، كذلك فان النطق ومخارج الحروف يحظيان بأهمية خاصة لدى ممثل الكورس حتى تستطيع كلمات المسرحية الشاعرية أن تصل الى الآذان ٠ ذلك لأن التجمعات الصوتية لعدد ٢٤ أو ١٢ قد يؤثر الصوت المتحد الواحد المنبعث منهم على سلامة النطق أو قد لا يسمع الشعر واضحا نتيجة وجود ما هو أشبه بالصدى ٠٠ خاصة فى التونات العالية ٠ لهذا كانت الاعادات فى التدريبات قضية هامة فى توصيل الكورس الى المستوى اللائق به ٠

أما فيما يختص بالتوزيع المكانى على خشبة المسرح ، فان ذلك يرجع بالطبع الى مفاهيم النص نفسه وطبيعة عمل الكورس ، ورغم ذلك فعلماء المسرح ينصحون بعمل تخطيط أولى بالرسم لكل تحركات الكورس ٠٠ حتى الفردية منها ٠٠ (وهذا هو ما أخذت به عند اخراجى لهذه التجربة فى مسرح الجيب) حتى يمكن المحافظة على القيمة الجمالية له لتكون على مستوى واحد مع القيمة الشعرية التى يولدها وجود هذا الكورس ٠٠ هذا فضلا عن أن هذا التخطيط بالرسم يساعد المخرج على عدم تكرار الحركة وعلى ملء الفراغات الكبيرة بالمسرح ، وكذلك التحكم فى مصير الخشبة نفسها طوال عرض المسرحية ٠ الا أن مرحلة تمهيدية هامة يجب أن تأخذ مكانها قبل الوصول الى الأماكن الرسمية المحددة لكل فرد فى كل حركة بالنسبة للتوزيع على الخشبة ٠٠ هذه المرحلة هى التدريبات على تجميع الأصـــوات ســواء ما كان منها تمثيلا أو غنــاء حتى يمكن ايجاد النغمة الواحدة ٠ ومساعدة أعضاء الكورس على ذلك يقتضى المحافظة على أصوات السوبرانو مثلا لتكون قريبة من بعضها البعض عند التوزيع على الخشبة وكذلك بالنسبة لأصوات الباريتون أو المتزو ٠٠ وهذا يعنى فى المرحلة التمهيدية اجراء تجارب زوجية وفردية وتتدرج الى أكثر من ذلك عددا حتى يمكن تقريب النغمات بعضها بالبعض ٠٠ فأعضاء الكورس عند القائهم يسمعون أنفسهم ٠٠ لذلك فان سماع التون من زميل قريب على الخشبة يساعد على خروج الجميع منسجما دون شذوذ أو اضرار ٠

لا جدال فى تجربتنا « الضفادع » أن الجمهور العربى يشده كل جديد ٠٠ شأنه فى ذلك شأن الجماهير الأخرى فى التمتع بالجميل الذى يحمل تأثيرا مؤكدا بين جنبيه اذا كان الكورس عضــويا ملتزما متحدا

سائرا مع أحداث النص فى انتظام · ومن هنا كانت العناية بأمر الكورس شىء هام ومخيف ·· لأن التوازن العام للنص قد يكون على عاتق الكورس وحده بطل هذه المسرحيات اليونانية القديمة ومحركها الأول ·· لأن عدم العناية تضع الكورس فى ارتجال زائد عن اللزوم أو مكررا لحوادث سبق تمثيلها كما شهدنا مثلا فى مسرحية حسن ونعيمة ·

فاذا ما عرجنا على دور التشكيل وأهميته وارتباطه بالكورس ، وجدنا أن ذلك يقتضى تصميم الرقصات بعناية فائقة ·· الأمر الذى لم يكن موجودا للأسف فى عرض « الضفادع » حسب رأيى ·· لأن جمال الرقصات يساعد على اكتمال الصورة الجمالية لأشكال الكورس المتعددة التى يجب أن يلتزم فى جماليتها بالموقف الدرامى الأصلى حتى لا تنفصل عن الأحداث خاصة فى المسرحيات اليونانية التى يقطع فيها الكورس الممثلين أثناء العرض ·· وحتى لا يكون هناك مسرحان وأدبان وتونان وايقاعان ، وأخيرا مسرحيتان ·

كما أن البانتوميم وفنه الذى عنى ومازال يعنى به المخرج جان لوى بارو فى فرنسا وفى كل البلاد التى يزورها مع فرقته من خلال المحاضرات القصيرة التى يلقيها أثناء هذه الرحلات شارحا تفسيراته ونظرياته بشأن مهمة هـذا الفن الحديث فى حياة الأداء والتمثيل له من الأهمية مكانة عظيمة · ففن البانتوميم يقف ويتحد مع تشكيلات الكورس ، ويساعد الأداء التمثيلى ، وكذلك مواقع الألحان على ابراز القضـايا المعينة وعلى تعميق الصورة النهائية للعرض المسرحى · ذلك لأن فن البانتوميم ـ كما يقول بارو ـ « يقتضى اهتماما شديدا وعناية كبيرة من الممثل ، الأمر الذى يمكن به التأثير بدون الكلمة والمواقف خاصـة فى المسرح اليونانى عند الكورس حيث تسـاعد مشـاهده كثيرا على حشوها بمواقف البانتوميم لا سيما اذا كانت المسرحية من نوع الملهاة أو الساتيرية » ·

هذه هى الرحلة الطويلة التى يقطعها الكورس فى جنبات المسرح ليخرج بالتأثير المطلوب الذى يرضى المخرج ويتوازن مع النص والعرض ·· ولا أحدثك عن انقطاع عضو الكورس عن جلسة التدريب ·· الأمر الذى يقضى على الجلسة كلها لضياع صوت واحد سواء كان تمثيلا أو انشادا ·· فان هذا هو أخطر الأشياء · ولا أريد أن أحلل علميا فى هذا المجال أخطار هذا الانقطاع ·· فان التخلف عن جلسة التدريب أمر لا نجده بكل أسف الا فى مسارحنا ، الأمر الذى يقضى بوضع سياسة جادة نحو هذه العلة التى أصبحت قاعدة ·· وأصبح الحضور الى جلسة التدريب المسرحية استثناء ·

حاولت مع مهندس الديكور أحمد ابراهيم أن تكون الألوان زاهية وقريبة من التجريدية ، ليعطى الديكور اللانهائية بالنسبة للدار الدنيا والداخر الآخرة معا .. والحقيقة أن الفضل فى استعمال الصالة كدار للدنيا يرجع الى فكر أحمد ابراهيم فهو الذى اقترح ذلك وأعجبنى اقتراحه ، فطلبت منه التنفيذ .. الا أننى اختلفت فى النهـاية معه بعد أن أقيم الديكور ، ذلك لأنه كان قد استعمل ألوانا كابية بعض الشىء ، وحاولت أن أثنيه عن عزمه خاصة فى أرضية المسرح الا انه صمم على رأيه ، وكان ما توقعته اذ أن أغلب النقاد كتب عن هذه الواقعة مطالبا بألوان متفتحة زاهية بدلا من الألوان الموضوعة ، لا سيما وأن المسرحية ملهاة وفيها من الكوميديا الكثير .. الى جانب ذلك فاننا حاولنا فى تصميم الباروكات أن يضع مصممها رؤوف عبد المجيد ، باروكات خاصة للكورس وأتى بها فى التصميم ولكنها لم توجد فى التنفيذ رغم عرض له لبعض الصـــور وكانت هذه النقطة محل اعتراض فى النقد للدكتور السلامونى فيما بعد .. ذلك لأن الخامات المحلية لم تسعفنا فى هذا المجال . أما الاضاءة المسرحية فقد استعملت ألوانا زاهية ومحددة للطرق ، والدار الدنيا ، والدار الآخرة ، وبحيرة أشيروزيا ، وكانت بمثابة انتقالات ساعدت على تقسيم المسرحية للمشاهد الى فصول أو لوحات رغم وقوع المسرحية فى فصل واحد استغرق عرضه ساعتين ونصف دون لحظة ملل واحدة .

قامت مشاكل بالطبع بين الممثلين من ناحية ورود أسمائهم فى اعلانات الهيئة بالصحف ... ولم أكن أتدخل بالطبع ... فقط كنت أؤكد لكل منهم ان الاسم الذى يلمع عادة يخرج لمعانه وبريقه من عمله فوق خشبة المسرح ومن نتاجه ومجهوده ، وليس من الكليشيه الذى يطبع فى الصحف أو المجلات .

كما كانت مشكلة المحافظة على الهدوء فوق الخشبة أثناء العرض من المشاكل الهامة .. فالذين يعملون بالمسرحية كان أغلبهم ـ بخلاف الأساتذة الممثلين ـ ممن ليس لهم دراية بقواعد المسرح ومنهجيته ، فكان كل منهم يتحدث بصوت عال مدردشا مع زميله باحثا أمور بيته أو ساردا لمشكلة من مشاكله الخاصة .. وكم كاد يقف الهواء فى حلقى عندما رأيت احدى الراقصات ليلة العرض الأول (تردح) لزميلة لها والعرض قائم ..

ثم خرجنا ليلة العرض الأول أيضا بمشكلة لم أكن سببها ، وهى أن البطل مدبولى لم يجد لنفسه حجرة خاصة وذلك لقلة عدد الحجرات ، فطلب حجرة منفصلة أو يتوقف عن التمثيل وسوينا الأمر معه بافهامه الموقف وانتهى كل شىء سريعا دون اشكال أو بلبلة .

ظلت المسرحية تعرض ، وشاهدها عدد كبير من الجمهور ، وكانت أول مسرحية تسجل أعدادا هائلة تفد الى مسرح الجيب منذ انشائه حتى عرض هذه المسرحية ‏٠٠ الشيء الجميل فى هذا العرض أن شخصية الدكتور لويس عوض جعلت المسرح يمتلىء بالمثقفين والوزراء العاملين والسابقين وأكبر نخبة عرفتها من الأدباء والمثقفين ‏٠٠ كان هذا مفخرة واعتزازا منى واكبارا لشخص لويس عوض الصديق ‏٠ هكذا وفى وسط هذه الظروف جميعها خرجت الضفادع الى المسرح العام ‏٠

* * *

** الحركة المسرحية فى ضفادع أرسطوفانيس

تتركز أهم قضايا الحركة المسرحية فى مكانين هامين ، كما تتبع الحركة نتيجة لذلك أسلوبين مختلفين متناقضين تفرضهما أحداث الدراما ‏٠

المسرحية تدور أحداثها بين الدار الدنيا والدار الآخرة ‏٠ وكان لابد تبعا لذلك من اختيار حركة ملائمة للشخصيات الدنيوية ، تقابلها حركة متخيلة أو هى تميل الى الخرافة تكون صالحة لتحركات شخصيات الدار الآخرة حتى يظهر الفرق فى الحركة بين الدارين والمسافة بينهما بعيدة وطويلة وشاقة جدا ‏٠

ولم يغب عن ذهنى أن المسرحية تقع تحت نوع الملهاة ، وقد أدى ذلك الى أن تكون الحركة فى الدار الآخرة حركة كاريكاتيرية تعمق من كلمات النص خاصة فى مرحلة هاديس حيث تجرى ثلاثة أرباع الأحداث المسرحية تقريبا ‏٠ ولقد حاولت الحركة تعميق الاحساس بالرحلة الطويلة التى يقطعها الاله ديونيزوس بطل الدراما الى هاديس (الدار الآخرة) ‏٠ ويساعدها المنظر المسرحى فى ذلك للايحاء بطول المسافة بين الدارين وشقته وارهاقه ، حتى يلفت نظر الجمهور الى الهدف العظيم الذى قام من أجله ديونيزوس لاحضار شاعر الدراما يعيده الى الدار الدنيا بعد أن فقدت أثينا الشاعر يوريبيديس بموته ‏٠ وبعد أن كانت قد فقدت قبله الشاعر اسكيلوس وزميله الشاعر سوفوكليس ‏٠

لعل المشاهد الكثيرة التى حددها الدرامى أرسطوفانيس بين شخصيتى ديونيزوس وعبده اكسانثياس تشير الى تعريجات حركية تؤكد طول هذه الرحلة ، وتوضح كثرة المحطات والاستراحات التى يقفان عندها ، ان مواقف المحطات ـ وخاصة عند بيت هرقل ـ لتساعد على ابراز هذا البعد المساحى والزمنى والمكانى أيضا ‏٠ كما أن اظهار الملل أحيانا والتعب







والارهاق أحيانا أخرى ، يســاعد على تصــور حركة خاصــة لممثلى دورى ديونيزوس واكسانثياس ٠

المرحلة الثانيــة لاهتمــامات الحركة المسرحيــة تتركز فى بحيرة (أشيروزيا) حيث الشاعرية وحيث الخوف ينتاب حركة الاله ديونيزوس سخرية ، وحيث تتداخل أصوات نقيق الضفادع مع أصوات المنشدين من الكورس والمرتلين من الكورال رجاله ونساء ، وحيث يفضى كل هذا وذاك الى حركة مركبة ما بين دائرية للمنشدات ومتعرجة للضــفادع ، ومستقيمة للمركب أو الزورق الذى يشق طريقه وسط البحيرة تجاه رحلة الوصول الى شط الدار الآخرة ٠

وتهتم المرحلة الثالثة للحركة بكورس الصوفية أو كما يطلق عليه أحيانا (كورس الأصفياء) حملة المشاعل الموقدة ٠ وهو كورس غير كورس الضفادع ٠ حيث يهل الصوفية فى ثيابهم البيضاء وعلى جباههم أكاليل الزهور ، وكان لابد ــ رغم هزلية المسرحية ــ أن يكون الكورس جادا ، حتى نحترم كلماته التى نص عليها أرسطوفانيس فى منتصف الدراما فى قصيدته المعروفة باسم (الباراباسيس) ، لابراز اهتمام مفهوم الاخراج ٠

بل ان تجمعات الكورس كانت تحدث عادة وسط خشبة المسرح وفى مقدمته ، لكنها كانت تختلف فى صورتها التى كانت ترد عليها فى كل مــرة ٠ فأحيانا ما كان الكورس يتراص فى صفوف عرضية ، وأحيانا ما كان يظهر على شكل حدوة الحصان ، وأحيانا أخرى فى شكل نصف دائرة ٠ وكان رئيس الكورس (قائد الجوقة) ورئيسة الكورس (قائدة جوقة البنات) يقفان على جانبى المسرح ، وعلى بعد قريب من الكورس نفسه ٠ بل اننى حاولت فى بعض التشكيلات الحركية عند الكورس أن يمتزج بعضه بعضا ونفس الحال بالنسبة لقائديه كذلك ، الا أن التدخل الانشادى كان يتيح الفرصة لشاعرية أكبر مدى لدى الحركة المسرحية أكثر منها عند الكلام أو الحوار الممثل غير المنشد أو الملحن ٠ وكان ذلك يعنى الاهتمام بالحركة المسرحية لتكون واسعة شاملة ، بأن تحدث فى مدى زمنى أطول فيما لو كانت تقال أو تلقى بالتمثيل ، وهو ما أقام حركة لها امتداداتها الزمنية غناء ، ومكانا على ارتفاعات ومستويات أعلا بما كان يعمل حسابه فى دقة تصميم المنظر المسرحى نفسه ٠

ونصل الى الحركة الرابعة ، وهى الحركة داخل الدار الآخرة ، والتى فرضت ايقاعا محملا بالشعوذة والجنون ، فى استناد الى تلفيقات شخصية اياكوس بواب الدار الآخرة وسط دجل وهرج ومرج ، وسرعات مختلفة

تتداخل مع بعضهـا البعض ، ومن قفزات مبالغ فيها أحيانا للتعبير عن الحركة المسرحية داخل منطقة الدار الآخرة ٠

والمرحلة الخامسة هي حركة شخصية بلوتو رب الدار الآخرة بتؤدته وتميزه الراسخ عن بقية أهل داره وحركاتهم ٠ هذه الحركة المتميزة عند بلوتو ، والتى يستمدها الاخراج من حواره وديالوجاته ، والتى كانت تقيم توازنا بين ما قدمته الدراما من تعدد فى أنواع الحركة ، وكأنها تمهد بعلويتها للنهاية ، وهى عودة الشاعر اليونانى اسكيلوس مكللا بالغار الى العاصمة أثينا فى محفة آلهية ضخمة ٠

❊❊ الاضاءة المسرحية

أعتبر دراما الضفادع ، من أعظم المسرحيات التى تقف فيها غالبية ما قررته فى نظام الاضاءة المسرحية ٠ ولا أريد أن أدخل فى تفصيلات هذه الاضاءة ، ولكننى سأشير الى المواقع الهامة لها ٠

عملت المسرحية باضاءة قوامها ٥٠ مصدرا لنور ، يمثلون قوة اضائية تصل الى ٤٧٫٠٠٠ وات ، رغم صغر مساحة المسرح الذى كنا نعمل عليه ، والذى أضفت اليه خشبة تقفز بمقدمة المسرح الى الأمام ٠ هذا الى جانب امتداد يمثل طريقا طويلا يمتد من يمين صالة الجمهور ومن الخلف الى منتصف صالة الجمهور نفسها ، المكان الذى يبدأ منه الاله ديونيزوس رحلته الى الدار الآخرة بصحبته عبده اكسانثياس من عالم الدنيا ٠

كان يضاء الطريق الطويل باضاءة بيضاء تصـــل من آخر صالة الجمهور ، والطريف الممتع أن هذه الاضاءة رغم هبوطها على الطريق الممتد وســط الجماهير كانت محددة ٠ بمعنى أنها لا تتجاوز الطريق الضيق ولا تمتد أبدا الى الجماهير فى الصالة وحتى منزل هرقل ، كانت مع هذه الاضاءة البيضاء اضاءة بيضاء مشاركة لها تسقط من مقدمة خشبة المسرح٠

وحددت اضاءة صفراء وبرتقالية اللون فى يسار المسرح ، وتقطع صالة الجماهير عرضا من فوق رؤوس المشاهدين موجهة لمنزل هرقل ، الذى كان أيضا قد أقيم فى أول الصالة بالقرب من خشبة المسرح الأمامية ٠ وخصصت لمصدر نور واحد للمكان الذى يجلس عليه ديونيزوس مع هرقل أمام منزله يقص عليه قصة رحلته الطويلة وأسبابها ٠

وبانصراف ديونيزوس من منزل هرقل متابعا رحلته الخالدة تختفى الاضاءة الدنيوية ، وننتقل بعد ذلك رويدا رويدا الى بقية طريق الرحلة ، والذى يعنى عالم الدار الآخرة ٠ بحيرة أشيروزيا ثم الدار الآخرة ٠ ولقد

استتبع ذلك تخصيص عدة تركيزات ضوئية كثيرة ومختلفة الألـوان ، متعددة التأثيرات حتى يمكن الوصول الى اضاءة الشكل العام لمكان الدار الآخرة ، دون الاخلال بمضامين كوميديا الضفادع لأرسطوفانيس ٠

وعليه ، فقد حددت لبقية الطريق اضاءة ما بين خضراء داكنة وزرقاء فاتحة خفيفة تنزل على الطريق الموصل للبحيرة ٠

أما البحيرة الجهنمية ، فقد امتلأت بأضواء لونية تشبه ألوان قوس قزح ، وساعدتها تحركات اضائية متموجة، تظهر وتختفى وترتفع وتنخفض على طول مدى الرحلة فى البحيرة ٠

وتركز الدور على اللون الأحمر فى مدخل بوابة هاديس ، هذا الضوء الذى كان مثبتا خلف واجهته الدار الآخرة ٠ فكان يشـع ويعكس معا احمرارا مميزا ، يعكس ما يدور داخل هذه الدار العجيبة ، وفى الدار الآخرة استعملنا خدعة تشكيلية من عدسة معينة توضع أمام عاكس النور فى تشكيل هندسى ، لتعكس على الستارة الخلفية ما يوحى بعمق غائر ٠ وسـاعدت الخدعة التقنية على المضاعفة من رهبة الدار الآخرة وابراز الغموض داخل هذه الدار ٠

كما ركزت بمصدر نور محدد على مدخل هاديس حيث يقف ديونيزوس وعبده اكسانثياس يقدمان حوارا قبل التقدم للبوابة ٠

ولقد خصص للكورس اضاءة خاصة باللون الوردى تضىء الكورس مجتمعا ، وتضيئه متفرقا كذلك بحسب الأماكن التى يتخذها على خشبة المسرح ، وأحيانا ما كنا نعمد الى الغاء هذه الاضاءة ليبقى الكورس فى منطقة الاظلام عندما تدعو المواقف الدرامية الى ذلك ، أو فى حالة عدم وجود حوار له على المسرح ، ومع ذلك فقد كان الكورس يستفيد ــ رغم الاظلام الواقع عليه أحيانا ــ من بقية المساحات المضاءة حوله ، وكان ذلك يقدم ظلالا جميلة للكورس وأفراده تزيد من جمال التشكيل الحركى على المسرح ٠ كما كان هناك مصدر نور واحد أحمر اللون ينزل على قائد الكورس خاصة عندما يمس حواره شخصية كليون الحاكم المستبد ، بما يعطى ايحاءا بالثورة التى كان يمكن أن تشب وسط شعب أثينا من أجل الحرية واعلاء الكلمة الحرة ٠

وتخصص للاضاءة العامة للمسرح فى نصف المسرحية الثانى اضاءة الألـوان الصفراء الفاتحـة والصفراء الداكنة والبيضـاء ، كرمز للموازنة الأدبيـة ، كما كان لكفتى الميزان التى يقيس بهما ديونيزوس أشـعار الشاعرين ، اضاءة خاصـة محددة ، ضوء لكفة اسكيلوس وآخر لكفة يوريبيديس ٠

**** حركة النقد فى الضفادع ٠٠**

* (الأهرام ـ كمال الملاخ ـ ١٦/٦/١٩٦٥) ٠

بين الأقنعة والصرخات ٠٠ وبين الألم والفرح وبين الموت والحياة ، ومشقة وأغوار الطريق والماضى السحيق وفلسفة الحرب والسلام ، والبشر ورحمة الآلهة والعذاب ، وبين الحر والعرق وطلاوة الشعر وبلاغة النظم وعمق المعنى وطراوة النكتة ٠٠ جلست واحدا يشهد أشـــهر محاكمة تاريخية بين رجال الفكر والمسرح أيام زمان ٠

بل لعلها كانت أطول جلسة قعدتها مرة واحدة فى كرسى واحد ـ داخل مسرح دون أن أتحرك أو أهتز أو أتململ ٠ كانت أمس فى مسرح الجيب فى القاهرة (ميامى الصيفى) وأنا واحد من الذين حرصوا على أن يجيئوا وسط موجة حر طلعة الصيف تخففها فتحات المسرح الجانبية الى هواء المساء المنطلق ليحضروا « الضفادع » أول عمل أدبى تشهده القاهرة وتسمعه مجسدا لأرسطوفانيس (٦٥ سنة والفها وله من العمر ٤٥ سنة) فيلسوف اليونان وأديبها الروائى الشاعر العتيق الساخر اللاذع المتهكم ٠

وهكذا جلس القادمون الى المسرح ساعتين ونصف ساعة لا يتحرك فيهم الا نبض عروقهم ٠٠ وأفكارهم عندما تقلبها لهم فلسفة أرسطوفانيس ضمها فصل طويل واحد هو طول المسرحية المرحة التى ترجمها د٠ لويس عوض فى بلاغة تصل الى حد الاعجاز اللغوى الى جانب روعة الخلق ٠٠ اذ تولى صياغة جزئها الأكبر ـ شعرا موزونا مقفى ـ وهو المعروف بأنه راعى الشعر الحديث فى لغتنا المعاصرة ٠

لم ينجح المخرج كثيرا فى استغلال ألوان الاضاءة ولا انعكاسها ٠٠ عيب الديكور أنه هندسى جاف ٠٠ وان كان حريصا فى الايحاء بالطراز اليونانى من الناحية المعمارية فى ربط خشبة المسرح بقاعة المتفرجين ٠

من الذين مثلوا عبد الرحمن أبو زهرة (اياكوس) وقد نسى دبلة الزواج فى اصبعه ، والتابع عبد السلام محمد ٠٠ انه ثانى ضوء يلقى عليهمـــا وكانا أول مرة عندما اشتركا معـــا فى رواية الفرافير ليوسف ادريس ٠ انهما زانا خشبة المسرح حركة بلا تصنع ٠ وقد عرف المخرج كمال عيد كيف يرسم لهما الحركة الدائرية المستمرة حتى يملأ مسرحه بما يجذب العين كما تجذب فلسفة أرسطوفانيس وتحرك الفكر ٠ ولكنه لم يوفق فى حركة زورق شارون الذى مثل دوره على المسرح ٠ ومحمود

عزمى رئيس كورس المنشدين لفت النظر باتزانه ٠٠ لم يحاول أن يسرق المنظر فوصل اليه عن طريق القائه سمع الحاضرين ٠٠

✻ (الجمهورية ـ أمير اسكندر ـ ١٩٦٥/٦/١٧) ٠

لا شك أن الجهد الذى بذله الدكتور لويس عوض فى ترجمة هذا النص الاغريقى نموذج ينبغى أن يحتذى فى ترجمة الروائع العالمية ٠ وما من ريب فى أن المخرج كمال عيد قد بذل جهدا جادا مضنيا فى اخراج هذا العمل الكبير الذى استغرق اخراجه أكثر من خمسة شهور مما يستحق كل تقدير ٠ ولقد كان اختياره للممثلين موفقا بشكل عام ٠ ولكن الكورس كان فيما يبدو هو الصعوبة الحقيقية التى تواجهه ٠ فى اليونان القديمة كان الكورس يرتدى ملابس واقنعة تتواءم على الأقل مع اسم الرواية ناهيك عن غرابة الملابس والأقنعة وشذوذها ، وكان يؤتى من حركات التمثيل الهزلى ما يحاكى بها الزنابير والطيور والضفادع بحيث يستدعى الى الذهن صور الاحتفالات التنكرية الصاخبة فى أعياد ديونيزوس ٠ ولكن لا أدرى لماذا اختار المخرج هذا الأسلوب الجاد الوقور فى اخراج الكورس الذى يقربه فى ملابسه وفى حركاته من فرق الشمامسة والمنشدات فى الكنائس ٠ ولم يكن ثمة مبرر ـ فى ظنى ـ لاستخدام الأضواء الحمراء أحيانا اللهم الا احداث نوع من التأثير الجمالى الشكلى دون أن تكون له وظيفة درامية محددة ٠

لقد كان واضحا تماما ، رغم ليلة العرض الأولى ، أن الممثلين جميعا يحفظون أدوارهم ٠٠ لولا أن عبد المنعم مدبولى فى دور ديونيزوس كان يأكل مخارج الألفاظ ولكنهم جميعا أتقنوا أداءهم ، ساعدهم على ذلك طول المران ولا شك ٠

وبعد ٠٠ فربما كان عرض هذه المسرحية من أبرز الأحداث الفنية فى حياتنا الثقافية هذا العام ٠ ولا ينبغى أن تمر هذه التجربة الخصبة دون أن تبذل كل الجهود للاستفادة منها فكريا وفنيا فى رفع مستوى التذوق عند جماهيرنا التى تعشق الكوميديا وفى توجيه الأنظار بقوة الى الدراما الاغريقية القديمة ٠٠ المنبع الذى لا ينضب أبدا لكل مسرح أصيل ٠

✻ (صباح الخير ـ علاء الديب ـ ١٩٦٥/٦/١٧) ٠

لم تنقل لى مسرحية قدرا من الراحة والسعادة مثلما نقلت مسرحية الضفادع التى ترجمها الدكتور لويس عوض وأخرجها الأستاذ كمال عيد وقدمها مسرح الجيب فى نهاية موسمه على خشبة مسرح ميامى (اسماعيل يس) ٠

منذ أول دقيقة فى المسرحية تشعر أنك عمل فنى كبير . ليس فقط لأن المسرحية من المسرحيات اليونانية القديمة التى عاشت وخلدت آلاف السنين ولكن أيضا لأنك أمام محاولة جادة واعية لنقل الروح اليونانية فى المسرح الى مسرحنا ، تلك الروح التى علمت الدنيا ما هو المسرح وعرفت كل وظائفه . المسرح هنا حياة كاملة . مجتمع يتحرك ويتساءل ويفكر .. المسرح سياسة وفن ومرح . لقد كانت هذه التجربة بالنسبة لى تجربة جديدة وكأننى كنت أنتظرها دائما .. ان أشعر فى المسرح بأننى حر وبأن هذا الوهم وهذا التكلف يزول وتسود الممثلين والمتفرجين روح واحـدة وكأنهم يلعبون معا لعبة جماعية تملأهم بالسعادة . هـذا الجهد العظيم الذى بذل فى الترجمة كان يقابله جهد عظيم آخر فى الاخراج والتمثيل فحقق لنا عملا فنيا يملؤنا فخرا وسعادة . لقد بهرنا الفنان عبد السلام محمد وكشف عن مواهب أصيلة كممثل مسرحى من الطراز الأول ، وكذلك ابراهيم سكر الذى أدى دور يوريبيديس فنقل لنا الروح والاحساس .. أما الأستاذ عبد المنعم مدبولى فقد كان على المسرح كما هو دائما مركزا للاشعاع الكوميدى وكذلك كان عبد الرحمن أبو زهرة .

لقد استطاع المخرج كمال عيد أن يحرك الكورس على المسرح فى هدوء وجمال وان كنا نتساءل .. ماذا لو أعطيت هذه المسرحية مسرحا أكبر واستعدادات أكمل ؟ أما الديكور فقد كان غريبا وخصوصا الباب الذى يؤدى الى عالم الموتى فلست أعتقد أن مصمم هذا الباب متوافق مع روح النص .. أو مدرك له . أما الموسيقى وأداء الكورال فقد بلغا حدا من الروعة يجعل من بعض أغانى هذا الكورس أغان نستطيع — بل نحب — ان نسمعها فى كل وقت .

اننا نطالب جميع الذين اشتركوا فى هذا العمل سواء بالترجمة أو الاخراج أو التمثيل والغناء ان يحافظوا على تكوينهم هذا ، وأن يشعروا أنهم قد وجدوا معا فكرة اخراج عمل فنى متكامل .. من مجموعة متعاونة لها رأس مفكرة فنانة .

* (صباح الخير — لويس جريس — ١٩٦٥/٦/١٧) .

شاهدت مسرحية الضفادع . انها فى رأيى أهم عمل مسرحى شاهدته فى خلال السنوات الثلاث الماضية . جعلتنى المسرحية التى نقلها الدكتور لويس عوض فى ترجمة رائعـة وقدمها كمال عيد فى اخراج واع أفرح بالامكانيات العظيمة الموجودة فى مسرح بلدى .. فرحت كثيرا بالكورال وبالسولو منار أبو هيف . تهنئة لكل الذين ساهموا فى تقديم هذا العمل العظيم ..

* (الأخبار — عبد الفتاح البارودي — ١٨/٦/١٩٦٥) .

أهنىء كل الذين ساهموا فى تقديم كوميديا (الضفادع) بلا أى تحفظ .. بصفة خاصة أهنىء الدكتور لويس عوض . انه بترجمة هذه الكوميديا عن أرسطوفانيس أهدى الى مسرحنا احدى روائع التراث الاغريقى الذى قامت عليه الحضارة المسرحية . ان مسرح الجيب يعرض بهذه الكوميديا تجربة فى غاية الخطورة . ومن أجل ذلك يجب أن يهتم بالندوات ليحاول المتخصصون تقريبها الى الأذهان . وليس معنى ذلك أنها صعبة الفهم ، بل العكس ، فان الدكتور لويس عوض عالجها فى ترجمتها بأسلوب حى ومضىء وليس فيه أى تعقيد ، وكمال عيد أخرجها فى عرض مشرق والممثلون والفنيون الذين ساهموا فيها أدهشونا بتقديم هذا العيد الفنى .

* (المصور — محمود أمين العالم — ١٨/٦/١٩٦٥) .

ينفرج ستار المسرح فى بلادنا هذه الأيام عن حدث فنى جليل . لأول مرة منذ أسابيع وأسابيع وأشهر وأشهر نجلس جلسة الوقار لنمارس بحق وبعمق متعة الابداع والفن والثقافة الرفيعة .. لقد استطاع مسرح الجيب واستطاع المخرج كمال عيد ان يتصدى بشجاعة وكفاءة وحسن تفهم لهذه المسرحية العظيمة وأن يحشد لها من المواهب الأدبية والفنية ما هى جديرة بها . ولقد ترجم النص الدكتور لويس عوض وهى ترجمة بالغة الدقة والحيوية والمرونة معا ، تجربة تعابيرها فى احترام كامل مع النص وفى غير عزلة عن أحاسيس العصر وتعابيره . ولهذا جاء النص على صعوبته وخصوصيته طبعا ، معاصرا ، حيا يدفق بالحرارة والبساطة .

ولقد اشترك فى أداء هذا العمل طائفة من الممثلين الكبار الذين استطاعوا أن يجسدوه فى موهبة وكفاءة واخلاص . ولأول مرة فيما أعلم يؤدى عبد المنعم مدبولى دورا كبيرا فى مستوى دور الاله ديونيزوس ، وأشهد انه بذل جهدا كبيرا متفانيا فى تقديمه واستطاع أن يعبر تعبيرا موفقا عن هذا الاله الماجن العربيد الذى لا يخفى شعورا مهما كان مسفا .. بل يعبر دائما عن شهوات نفسه وجسده فى غير تحفظ أو مداراة ، ورغم صعوبة الدور وطوله فان عبد المنعم مدبولى لم يفقد احساسه به ولم ينحرف عن حدوده المرسومة له .. بل راح يحمل لغته الفصيحة فى غير عناء ، لولا بعض العجلة فى الأداء ويطلق تعابيره المبتذلة ويرسم مشاعره المتناقضة فى مقدرة وحيوية . وان كانت الشخصية التى صورها يغلب عليها فى الحقيقة الابتذال على الانتشاء وما أعمق وما أدق الفارق بينهما . وقد رسم عبد السلام محمد شخصية تابع ديونيزوس رسما بارعا متألقا

استطاع أن يفضح متناقضات هـذا الاله الماجن وأن يكون فى مواجهة ادعاءاته وتبذلاته رمزا باهرا للصدق الانسانى والمعاناة الانسانية ٠٠ كان أحد الأبعاد الكلاسيكية القديمة لفرفوره الحديث ٠٠ وقد رسم عدلى كاسب صورة عملاقة مرحـة للاله العملاق هرقل وكان لقاؤه بديونيزوس لمحة اسطورية بالغة الأصالة ٠ وأجاد عبد الرحمن أبو زهرة اجادة بالغة فى دور اياكوس حارس باب مملكة الموتى ٠٠ لقد فجر المسرحية بالمرح والحيوية وملك بحق ناصية المسرح وعبر بايماءاته الشرسـة ونبراته المتوعدة وحركته المتوفرة أجمل تعبير عن روح مسرح أرسطوفانيس عامة وعن روح هذه المسرحية بالذات ٠ وكذلك كانت رجاء حسين فرغم اللحظات القصيرة التى قضتها على المسرح فانها تركت أثرا عميقا ٠ أما النصف الثانى من المسرحية فقد امتلك ناصيتيه محمد الدفراوى فى دور اسخيلوس وابراهيم سكر فى دور يوريبيديس ، وقد بلغت المسرحية بهما قمة الأداء تعبيرا ورصانة وحيوية ٠ كانا يمثلان بحق شاعرين كبيرين ٠ محمد الدفراوى يمثل العتاقة والجبهة الشامخة والاعتداد والخيلاء والفخامة فى التعبير ، وابراهيم سكر يمثل الرصانة والوقار والنظرة الواقعية الى الأشياء والطمأنينة الى كل ما هو بسيط وشعبى ومباشر ٠ وكان الحوار الشعرى بينهما على صعوبته وطوله متعة أدبية وفنية ٠ وان كنت أتمنى أن يكون الأداء عند كليهما أكثر تعبيرا عن دلالات الألفاظ ودفائن النفس وأقل خطابية ٠ وقـد اشترك فى التمثيل الى جانب هؤلاء المخرج كمال عيد وأحمـد كامل عوض وآمال شريف وسميرة محسن ونجيب سرور فأدوا أدوارهم أداء حسنا ٠٠ ووقف على رأس الكورس محمود عزمى مهيبا نبيلا يمثل كل جلال المعانى الكبيرة التى يمثلهـا الكورس اليونانى ٠ وفى مواجهته وقفت هدى عيسى وبقية أفراد الكورس وكورال المسرح الغنائى والراقصات تؤدى بينهم سهير حشمت السوبرانو على بيانو منار أبو هيف وموسيقى وألحان عبد الحليم نويره ٠

وكانت الحركة مرسومة فى بساطة وان كانت الرقصـات فقيرة للغاية ٠ أما الألحان والموسيقى فكانت معبرة عن أفكار الكورس ٠٠ الا انها كانت فى بعض الأحيان رتيبة خالية من التنويع التعبيرى ٠ وكان الديكور بسيطا الا أن معظمه كان قاتما مقبضا بحيث لا يتناسب مع هذه المسرحية الكوميدية ٠ حقا انه كان يصور رحلة شاقة الى عالم الأموات ولكن ما كان ينبغى أن يغلب على المسرحية الاحساس التراجيدى وانما كان ينبغى أن يمتلىء هو نفسه بنكات أرسطوفانيس وقفشاته وسخرياته ٠٠ كان ينبغى أن يعمق الاحساس بالمرح والفكاهة فى المسرحية ٠٠

على أن هذه الملاحظات جميعا لا تقلل من خطورة وروعة هذا العمل الفنى الجميل الجليل الذى استطاع المخرج المثقف كمال عيد أن يتصدى له

فى شجاعة وأن يحسن اختيار ممثليه وأن يحسن تحركهم وتوزيعهم على المنصة وأن يحسن تحويل هذا العمل الكلاسيكى العظيم من كلمات الى غذاء ثقافى ومتعة فنية تمتلىء بها قلوبنا وعقولنا ٠

وفى تقديرى أنه لو عجل من أداء الكورس وأسرع بالايقاع العـام للمسرحية وركز الحوار بين الشاعرين فى النصف الثانى من المسرحية وحرر الديكور من الجهامة وأقام فصلا صغيرا بين لقاء الشاعرين استعدادا للمعركة بينهما لحقق من مسرحيته هذه نجاحا أكبر وأثرا أعمق ٠

على أنه ولا شك فى أن تقديم هذه المسرحية ليس مجرد انتصار كبير لمسرح الجيب ، وليس مجرد انتصار أخير لموسمنا المسرحى بعد ما تانيناه منه طويلا ، وانما هو انتصار للحركة المسرحية فى بلادنا ٠ انه عمل نعتز به ونفخر ٠٠ انه نافذة تفتح فى سماحة وشجاعة على الكلاسيكيات المجيدة ٠٠ أرجو ألا تقفل أبدا ٠٠ ما أعظم أن ينفرج الستار فى مسرحنا على مثل هذه الأعمال المرضية الخالدة ، ما أروع أن يرتفع جبين ممثلينا الكبار بالتعبير عن أنبل المعانى وأشرف الأفكار وأرفع المواقف ٠٠٠ ان الكلاسيكيات ما تزال مدرسة لا تنفد خصوبتها ٠٠ مدرسة تعلمنا أنه فى مقدورنا أن نبلغ من الضحك ما نشاء فى غير اسفاف أو ركاكة ٠٠ فان سفت كلمة هنا أو تعبير هناك فان الاطار العام للعمل الفنى هو متعة للقلب وغذاء للعقل ٠

وفى أحضان أرسطوفانيس استطاع عبد المنعم مدبولى أن يمارس كفاءاته الكوميدية فى غير ترخص وأن يكون جزءا عزيزا من عمل عظيم مجيد ٠٠

تحية لمسرح الجيب على هذا العمل الكبير ، تحية لكل من بذل جهدا من أجل تقديمه ونجاحه ٠٠

※ (الاذاعة والتليفزيون ـ ١٩/٦/١٩٦٥) ٠

المسرحية رائعة والترجمـة جميلة تثير قضية المزاوجة بين العامية والفصحى ، والمسرحية تجربة أثبتت أن الجمهور الواعى يمكن أن يجلس ثلاث ساعات متواصلة أمام ديكور واحد ودون أن تنزل الستارة ولو للحظة واحدة ٠

※ (أخبار اليوم ـ منسى يوسف ـ ١٩ /١٩٦٥/٦) ٠

تعتبر ترجمة الضـفادع لأرسـطوفانيس قفزة فى عالم الترجمـة المسرحية ٠٠ فقد أثبت الدكتور لويس عوض شيئين ٠٠ أولا ٠٠ أنه من

الممكن مساعدة الجمهور غير القادر على قراءة نص كهذا على فهمه وتقديره والاستمتاع به ٠٠ ثانيا ٠٠ انه ليس من المستحيل جعل جميع الروائع المسرحية العـالمية في متناول جمهـورنا بعكس ما أثبتته تجربة المسرح العالمى ٠٠

هذا ما شهدناه بالفعل على مسرح ميامى الصيفى حينما قدم مسرح الجيب آخـر أعمال الموسم ٠٠ نعم قـدم أنجح كوميديا مصرية لأنجح كوميديا يونانية ٠ وبالرغم من هذا النجاح وهذا الابداع الفنى فلى بعض الملاحظات ٠٠ الاخراج ٠٠٠ كان من الممكن لكمال عيد أن يحبك العمل أكثر من ذلك متخلصا من بعض الأحداث والشخصيات التائهة ٠ الديكور ٠٠ يغلب عليه طابع الحزن بينما هذا عمل كوميدى فارس رفيع ٠ الموسيقى ٠٠ تميزت بالجدية أيضا ٠ لابد من تكرار هذه التجربة فى الموسم القـادم خاصة فى الأعمال اليونانية التراجيدية على أن تنقل بنفس الطريقة وفى نفس الاسلوب ، لأن التراجيديا اليونانية هى أساس المسرح ٠٠ فاذا نجح رجال المسرح فى جذب جمهورنا لها كما رأينا فى الضفادع فانهم قد نجحوا فى خلق وعى مسرحى مبنى على أسس صحيحة ٠٠

★ (الأخبار ــ جليل البندارى ــ ١٩٦٥/٦/٢١) ٠

رأيت الضفادع التى شاهدها اليونانيون على مسرح الاكروبول منذ أكثر من ٢٣٠٠ سنة ، وأمضيت أكثر من ساعتين فى متعة ذهنية فعلا ويلعب عبد المنعم مدبولى فى هذه المسرحية لأول مرة فى حياته دورا له قيمته وقد ترجم هذه المسرحية بأسلوبه الشاعرى الدكتور لويس عوض وأخرجها كمال عيد ، وقد لاحظت أن عبد السلام محمـد ــ كممثل ــ يستطيع أن يصل الى القمة فى كل دور يلعبه ٠٠ ان هذا الشـــاب سيموت فى يوم ما وهو يمثل على خشبة المسرح ٠

★ (الأخبار ــ سناء فتح الله ــ ١٩٦٥/٦/٢١) ٠

الضفادع ٠٠ المسرحية التى يقدمها مسرح الجيب وينهى بهـا موسمه تجعلنا نقف أمام هذا العمل الرائع لنسأل ٠٠ لماذا لم يوضع خط منهجى لترجمة وتقييم المسرح العالمى منذ نشـــأته وتطوره حتى يفهـم الجمهور على الأقل ما معنى الماسكات التى تظهر فى بعض المسرحيـــات وما هو دور الكورس ؟ أيضا الكتيب الذى أصدره مسرح الجيب ليعرف بالمسرحية من خلال كلمة الدكتور لويس عوض الذى ترجم أرســـطو فانيس ومن خلال كلمة المخرج كمال عيد وكرم مطاوع المشرف على مسرح الجيب ٠ وكنت أنتظر أن يقدم المسرح دراسة عن المسرح اليونانى وينشر

في نفس الوقت الترجمة التى قام بها الدكتور لويس عوض لأنهـا أداة مساعدة لاستيعاب المسرحية وتثقيف الجمهور ٠

شيء آخر لفت نظـــرى ٠ أن النص الجيد هو الذى يخلق الممثل الجيد والمخرج الجيد ــ فقد اتهم عبد المنعم مدبولى بالتفاهة و ٠٠٠ و ٠٠٠ وأعتقد أن مدبولى وقف على خشبة المسرح ليعطى للمسرحية روحها ٠ لكن أخشى ما أخشاه أن تسمى المسرحية بعد أسبوعين عبد المنعم مدبولى فى الأدب اليونانى ٠٠

★ (روز اليوسف ــ مصطفى محمود ــ ١٩٦٥/٦/٢١) ٠

كان يخيل الى وأنا أتفـرج على مسرحية الضفادع لأرسطوفانيس أنها مسرحية مكتوبة فى أيامنا وأن مدادها لم يجف بعد ولولا أسماؤها الاغريقية ومدنها اليونانية لقلت أنها تتكلم عنا وأننا أبطالها ٠٠ لقـد استطاع لويس عوض أن يدخل تحت جلد أرسطوفانيس ويترجم عباراته وكأنه لا يترجمها وانما يعيشها ويحسها ويتذوقها ويعبر عنها روحـــا ولفظا ٠٠ فيشعر المتفرج وكأنما يسمع نصا وضع أصلا بالعربية ٠٠ كان لويس عوض وسيطا شفافا لدرجة اننا لم نشعر بوساطته وعشنا طول الوقت فى مباشرة مع أرسطوفانيس الذى يتكلم بالعربية شعرا ونثرا ٠ وكان عبد المنعم مدبولى وعبد السلام محمد والدفراوى وابراهيم سكر وعبد الرحمن أبو زهرة ومحمود عزمى عمالقة فى أدوارهم ٠

وأثبت كمال عيد أنه ما يسترو متفوق فى تحريك هذه الجوقة الهائلة لتقدم عملا رائعا من أعمال الموسم ٠

★ (الأخبار ــ نعمان عاشور ــ ١٩٦٥/٦/٢١) ٠

وحسنا فعل مسرح الجيب اذ قدم ملهاة أرسطوفانيس (الضفادع) ومعها نشرة للتعريف بالمسرحية وصاحبها فى أكثر من كلمة تبادلهـــا الدكتور لويس عوض مترجم المسرحية وكرم مطاوع مدير مسرح الجيب والمخـرج كمـال عيـد الذى قدم لنا هذا العرض الشائق الرائع الجميل بمعاونة صفوة مختـــارة من الفنانين تراوحت بين ممثل ومغن وراقص ومصمم ديكور ومنفذ ملابس وواضع ألحان موسيقية ٠٠ انهم حشد وافر من مجموعة درامية جادة ٠ هيأت لنا مشاهدة عمل متقن قوى الدلالة ٠

واذا كان لنا كلمة نقولها عن هذا العرض المتقن (الضفادع) فانما هى كلمة تقدير لمترجم النص الدكتور لويس عوض فقـد كان غاية فى الأمانة والحرص بقدر ما كان غاية فى البراعة والدقة بما أثبته وبما طوره

فى ثنايا تحفة أرسطوفانيس العتيقة · والحق أن الرائعة اليونانية القديمة وجدت لها خير من يستطيع تقديمها على الصورة الطيبة الموفقة فى جهود المخرج كمال عيد وفيما بذلته المجموعة المختارة من ممثليه جميعا ، ونخص بالذكر عبد المنعم مدبولى وعدلى كاسب وعبد السلام محمد وأبو زهرة وابراهيم سكر والدفراوى · فقد لعبوا الأدوار الرئيسية للملهاة فى استعاب مثير واندماج موفق · ولاشك أن عرض الضفادع على مسرح ميامى الصيفى سيتيح الفرصة لجمهور أوسع كى يشاهد أكثر ألوان الكوميديا اغراقا فى الكوميديا فى نص من « الفارس » القديم الحى الذى لم يفقد قيمته وروحه ودلالته وأبعاده الفكاهية بعد مئات السنين ·

★ (الكواكب - صالح جودت - ١٩٦٥/٦/٢٢) ·

ان استقبال أرستوفان على المسرح المصرى لأول مرة فى تاريخ هذا المسرح حدث فنى ضخم كان يجب أن يتهيأ له الجو فى ذروة الموسم لافى ذيله ، وعلى مسرح الأوبرا لا على مسرح الجيب · ومع ذلك فان هذا التحديد لاقامة « الضفادع » فى مكانها الضيق وفى عز الحر لا يمنعنا من أن نرى فيها ·· فى ترجمتها واخراجها وتمثيلها ·· مفخرة مسرحية قل ان تظهر مسارحنا العشرة بنظير لها فى أى موسم ·

الاخراج ·· لا أستطيع الا أن أقول أن كمال عيد - وهذا هو أول عمل أشهده له - قد نجح فى ابراز جميع دقائق المسرحية ، كما لايستطيع أن ينجح أى مخرج آخر ·· فى حدود امكانيات مسرح الجيب ، ولو تهيأت له فرصة الاخراج الكبير لهذه المسرحية ، لكانت هذه فرصة حياته · التمثيل ·· الفارق بين هذا الجيل والجيل الماضى من الممثلين أن الجيل الماضى كان موهوبا ، أما الجيل الحاضر فهو موهوب ومثقف معا · وعندما أطالب بأن تنتقل هذه المسرحية الى الأوبرا فانى أطالب بانتقالها بنفس الممثلين فقد صعدوا فيها الى ذرى عالية · الأناشيد الكورالية فى المسرح اليونانى هى صوت الله أو الحق ، أو الضمير ، وهى وحدها تلعب دورا بطوليا فى المسرحية اليونانية · وقد استطاعت الفرقة الكورالية أن تلعب هذا الدور بامتياز وفى حركة مسرحية فائقة ·· فقط كنت أتمنى على الموسيقار اللامع عبد الحليم نويره أن يخفف من قسوة الربابة فى ألحان الأناشيد التى تشابهت فى كثير من الأحيان ولم تساير الصراع الصاعد فى بعض المواقف · ومع هذا فقد كانت فيها لمحات لامعة تصل الى القمة فى موقف أو موقفين ·

الخلاصة ـ أن « الضفادع » عمل من أبـرز الأعمـال فى تاريـخ الروائع المعربة ٠

★ (صباح الخير ـ متفرج ـ ١٩٦٥/٦/٢٤) ٠

الدكتور لويس عوض كان يشعر بالمسئولية العظيمة لأنهـا أول مرة يقدم فيها نص يونانى بحذافيره على مسرحنا ، ولهذا فان نجـاح التجربة أو فشلها سيؤثر الى حد ما على مستقبل اليونانيات فى بلادنا ٠٠ الا أن مجموعة الفنانين المصريين التى حملت هذا العمل على عاتقها الفنى قد اجتازت به مزالق الخطر وحصلت به على استجابة الجمهور التى تؤكد ان العمل الفنى الجيـد يجتاز حواجز الزمن والعصور ويتخطاها معطيا للجماهير مفاتيح الوعى والبهجة ٠

★ (الأخبار ـ محمد زكى عبد القادر ـ ١٩٦٥/٦/٢٤) ٠

ألقى الأستاذ كمال عيد الضوء على الأسلوب الذى اختاره فى اخراج المسرحية فقال ان أرسطوفانيس تعرض لمشكلات الأدب فى عصره وقيمه الشعرية فى شخصيتى اسخيلوس وأوربيديس ٠ ومشكلات الديمقراطية الزائفة التى كانت تمثلها الديكتاتورية الحاكمة فى شخص شـارون بملكيته للبحيرة وتحكمه فيها ، ومشكلات المجتمع فى شـخص الخـادم اكسانثياس ، حيث يوضح سمة العصر الأثينى والفـروق الطبقيـة بين السيد والعبد وبين الاله والمواطن فى حركة العبودية القديمة٠ومشكلات فلسفة المادة فى شخصـية الميت رغم قصر لحظـاتها على المسرح ، وخطة المؤلف (البارباسيس) المتسمة بالوطنية الشديدة والمعبرة عما يجيش فى صدور أفراد الشعب الأثينى والكورس ٠ ومشكلات الفلسـفة وآراء فلاسفة اليونان بروتاجوراس وأرسطو وسقراط ٠٠ حتى أن (أنجلز) ذكر مرة أنه بدون حركة العبـودية فى اليونان القديمـة لما خرجت الاشتراكية المعاصرة اليوم ٠ وقال الأستاذ عيد أنه فى اخـراجه لهذا العمل الكبير سعى خلف الخطوط العريضة لكى يقدم صورة كاملة ولأول مرة لمسرح (أرسطوفانيس) اليـونانى وأدبه نابعـا من عبـارات (ديونيزوس) بطل المسرحية واعيا قول نيتشه فى هذا التفسير من أن لكل عبادة شكلا خاصا بها يميزها ويحدد طابعها ٠ فبينما كانت أعياد الآله (أبوللو) تتصل نظرياتها بالملحمية فان أعياد (ديونيزوس) تتسم بالشاعرية الغنائية والفخامة والعربدة ٠

ومسرحية الضفادع وقد توافرت لها الامكانيات واستخدمت باتقان وعناية وفهم استطاعت أن تجـذب عددا كبيرا نسبيا من الرواد لمسرح

الجيب واستطاعت أن تعطى مثلا على الكوميديا التى تشيع فى النفس جو المسرح والبهجة والضحك ، وفى الوقت نفسه تعرض لمشكلات وتعالج نقائص فى المجتمع وتعطى المشاهد مادة للتفكير والفائدة فهى لاتضحكه وتمتعه فحسب ، ولكنها مع هذا وذاك تتسرب الى عقله وتثير فيه نوازع عديدة من الفهم والتقدير ·

ومسرحية الضفادع تعطينا مثلا حسنا على عمل فنى يمنح المشاهد الفرصة للضحك الكثير وفى الوقت نفسه تمنحه الفرصـــة للتفكير فى اللمحات الذكية العاقلة التى تنتقد أو توجه أو توحى ·

ومما اغتبطت له أن الممثلين كانـــوا حافظين تمـــاما لأدوارهم · ولم أر أو أسمع صوت الملقن كما أنهم أدوا أدوارهم بفهم أيضا ، وهو شرط ضرورى لنجاح الممثل فى أحداث التأثير فى المشاهدين · ويلوح لى أنهم كانوا على مستوى الادراك لأهمية العمل وهو المستوى الذى لوحظ بوضوح فى مترجم المسرحية ومخرجها · وكان تدخل الكورس من وقت الى آخر بأناشيدهم وغنائهم يتم برشاقة ونعومة وفى اللحظة المناسبة تماما دون تقديم أو تأخير وقد لاحظ بعض من كتبوا عن المسرحيـــة أن الأناشيد كانت أشبه بالأناشيد الجنائزية ·

وقد راعنى من الممثلين عبد السلام محمد فى دور (اكسانثياس) وعبد المنعم مدبولى فى دور (ديونيزوس) وابراهيـم ســـكر فى دور (أوربيديس) ومحمد الدفراوى فى دور (اسخيلوس) وكمال عيد فى دور (شارون) ولو تابعت شعورى لتابعت كتابة أسماء الممثلين جميعا فقد بلغوا فى أدوارهم مستوى لايقـــل عمن ذكرت وان كانت أدوارهم أقصر ··

واستطاع المخرج بذكاء ووعى أن يجســـم الجو الاغريقى القديم جهد ما استطاعت امكانيات المسرح حتى لتحس انك انتقلت فعلا الى هذا الأمد السحيق من عمر الزمن ولم يجعل المسرحية فى فصول ولم يكن فى استطاعته أن يفعل · وقضينا ساعتين ونصف الساعة أمام منظر واحد ولكنه كان ينبثق عن مناظر فرعية تبـــدو كأنها لوحات جديدة يزيدها تأثيرا خطو أفراد الكورس وتنقلاتهم وتشكيلاتهم وغناؤهم الرقيق المفعم أيضا بمعان تجمع فى كثير من الأحيان آراء فلسفية وايحاءات ليس فيها جهامة الفلسفة والايحاء ·· ولكن فيها وداعة الصوت المعبر ونغم الأداء الذى كأنه دنيا بأسرها فيه الأدب والفكاهة والنقد والايحاء والتوجيه ·

كان المسرح منذ بدايته الى أن انتهى حركة دائبة نابضة ٠٠ فيه الصوت الأجش والصراخ المزعج المضحك وفيه الهمس البارع الجميل وفيه الخطو الذى كأنه الشدو والشدو الذى كأنه الخطو ، فيه النكتة المضحكة واللفتة البارعة ، وفيه أيضا القذارة ، ولكم تمنيت لو تخلصت المسرحية منها ٠٠ ولكن ماذا نصـــنع فى أرسطوفانيس ، وماذا نصـــنع فى واجب الأمانة نحو نقله كما هو !!

★ (الأهرام ـ دكتور عبد القادر القط ـ ١٩٦٥/٦/٢٥) ٠

اذا كان مسرح الجيب قد بدأ أول نشاط له منذ انشائه بتقديم مسرحيـــة من اللا معقول ـ آخر ألوان التطـور والتجديد فى التأليف المسرحى ـ فقد ختم نشاطه هذا الموسم بمسرحية من المسرح الاغريقى ٠٠ أول خطوة راسخة لهذا الفن النبيل على الطريق الطويل عبر العصور ٠

الجوقة أدت دورها كما رسمه لها المخرج والملحن فى براعة واخلاص وكان غناؤها رخيما وحركتها سليمة جميلة ٠ أما المخـــرج الأســـتاذ كمال عيد فانه لم يحرك أفراد الجوقة حركة كافية تعبر عن روح المواقف المختلفة فى المسرحية فبدت فى كثير من الأحيان وكأنها عنصر مستقل عن النص المسرحى وقد كان من الممكن أن يستغل امكانيـــات الاضـــاءة أكثر مما فعل ليوحى أيضا بهذه الأجواء المختلفة ٠

ومهما يكن من أمر فانها تجربة مثيرة رائدة فى اختيارها وترجمتها وما بذل فى اخراجها من جهد مشكور مخلص ٠ فتحية الى كل من اشتركوا فى تقديمهـــا وشكرا لوزارة الثقافة التى لم تضن على هذه التجـــربة بكل ما تتطلب من طاقة ومال ٠

★ (الجمهورية ـ يوسف ادريس ـ ١٩٦٥/٦/٢٦) ٠

يحرص الأكاديمى العلمى وأمانته ورهبته أمام التراث ٠ قدم الدكتور لويس عوض المسرحية ، ولكنه فى ترجمتها كان مختلفا تماما ٠ فقد كان فنانا وبذل من الجهد ما يبذله الفنان فى ثلاث مسرحيات مؤلفة ٠

وسجل الشباك ايرادات خيالية بالنسبة لمسرح الجيب ٠ ومضى كل شىء على أحسن ما يكون ٠

لقد كانت المسرحية ممتعة حقا ٠ وبقدر ما سخطت على كمال عيد فى عرض مسرحيتين رأيتهما له بقدر ما أســـعدنى نجاحه الساحق فى الضفادع ٠ لقد كان مخرجا وموسيقارا وشاعرا وممتازا فى كل هذا ٠

أما عبد المنعم مدبولى ففى رأيى كان أنسب ممثل للقيام بدور ديونيزوس، وقد أدى عبد الرحمن أبو زهرة دورا جديدا وأداه بقـــدرة غريبـــة وعدلى كاسب ذلك الذى لم نره فى غير مسرحيات الريحـانى أثبت أنه كلاسيكى أيضا حين يريد أو حـين يطلب منـه • كذلك كان الدفراوى متجليا وابراهيم سكر ومحمود عزمى وتلك الثروة التى نمتلكهـا من كورال مسرح الغنائى (لولا ضحك بعض أفراده) ما أروعها وهى تضفى على عروضـنا المسرحيـة غنى ودسامة • وكم كان جميـلا صـــوت منـار أبو هيف • انى لا أحب طريقة الغنـاء (الخواجاتى) هذه ولكن حنجرتها الحلوة أجبرتنى على الاستمتاع • وثمة تهنئة خاصة لابد من ازجائها للموســيقار الكبير عبد الحليم نويره ذلك الذى وزع الألحان وطريقة نطق الكورس بطريقة بدت عالمية فى مستواها • الديكور هو الآخر والملابس والرقصات التى صممها الفنان حسن خليل • انى لا أملك الا أن أهنىء بحرارة وحماس تلك المجموعة الضخمة التى سـاهمت فى تقديم عمل مسرحى لولا سوء اختيـار المكان وضيق المسرح والهنـات الصـغيرة لنافسنا به منافسـة جادة وخطـيرة مسارح لنـدن وموسـكو وباريس •

★ (وطنى — مصطفى كمال — ١٩٦٥/٦/٢٧) •

هذه مسرحية كان يجب أن توضع أمام أنظار راسمى ومنفذى برامج المسرح الكوميدى لأنها مسرحية رائدة • ولماذا لم تقدم هذه المسرحية على خشبة مسرح الأوبرا وفى عز الموسم مثلما حدث مع مسرحية « أنا فين وانتى فين » التى قدمت على خشبة نفس المسرح وكانت اعلاناتها تضىء بالنيون فى أمسيات الشتاء المـاضى ؟ ولماذا اختارها مسرح الجيب فى هذا الوقت بالذات وكان أجدر به أن يقدمها فى أول برنامج له بدلا من الكراسى ولعبة النهاية وغيرها من المسرحيات غير المعقولة التى لم يستفد منها أحد • هذا العمل الفنى الذى يفخر المسرح العربى بتقديمه لأول مرة• اننا لانكاد نفى مجموعة العنيين المشتركين فى تقديم هذا العمل المسرحى حقهم فى براعة الأداء سواء منهم من اشترك بالتمثيل مثل عبد الرحمن أبو زهرة أو بالغناء مثل مجموعة الكورس • ولكن المؤكد ان مخـــرج المسرحية الذى اضطلع بهذا العمل الكبير يستحق الشكر للجهد الذى بذله خلال شهرين أو أكثر استطاع بعدها أن يحقق مالم يحققه غيره من أصحاب الرصيد الكبير فى المسرحيـات الكوميدية وغـير الكوميدية مما حفل به موسم هذا العام •

★ (الجمهورية ــ محمد محبوب ــ ١٩٦٥/٦/٢٩) ٠

الواقع ان من الصعب جدا أن يتصور الانسان مثلا أن ممثلا آخر غير عبد الرحمن أبو زهرة كان يستطيع أن يؤدى دوره بمثل هذه البراعة (الشيطانية) أما عبد المنعم مدبولى فقد نقله أداؤه لدور (ديونيزوس) الى مرحلة (مدبولية) جديدة أثبت فيها بجدارة انه فنان متعدد الجوانب وانه كان مظلوما ٠ واما الفرفور عبد السلام محمد فهو ماركة مسجلة لايمكن تقليدها لأدوار معينة منها دور (اكسانثياس) بالذات فى هذه المسرحية ٠ وفى الأدوار الكبيرة الاخرى تفوق محمد الدفراوى فى دور (اسخيلوس) وكذلك ابراهيم سكر فى (يوريبيديس) ونال كل من رجاء حسين وعدلى كاسب الاعجاب بالرغم من صغر الدورين ٠ أما الكورس فقد أجاد بالرغم من الضعف الواضح فى التلحين ٠ وتجلت فى الفنان محمود عزمى الشخصية النموذجية للانسان الاغريقى بكل روعته ويؤسفنى أن أقرر أن الرقصات ولا أقول الراقصات كانت هزيلة ٠٠ ركيكة للغاية ٠

★ (آخر ساعة ــ نبيل بدران ــ ١٩٦٥/٦/٣٠) ٠

الضفادع يقدمها مسرح الجيب على مسرح ميامى الصيفى بطولة عبد المنعم مدبولى وعبد السلام محمد وعبد الرحمن أبو زهرة ومحمد الدفراوى وابراهيم سكر ونجيب سرور وأحمد كامل عوض واخراج كمال عيد ٠

المسرحية من تأليف أرسطوفانيس وهى خاتمة طيبة لموسم مسرح الجيب ٠٠ تجربة توافرت لها عوامل النجاح ٠ ترجمة واعية ومخرج مثقف ٠ وممثلون متمكنون ٠

★ (الأخبار ــ جليل البندارى ــ ١٩٦٥/٧/٤) ٠

قال لى كمال عيد ــ مخرج الضفادع ــ أنه قبل أن يقدمها للمسرح أجرى لها بروفات استغرقت ١٤٠٠ ساعة ٠٠ وقد خرجت من الضفادع لأبحث فى شارع سليمان باشا عن قرصين اسبرين بسبب الصداع المستمر الذى أصابنى من الكورال المستمر ٠

★ (أخبار اليوم ــ محمد نصر ــ ١٩٦٥/٧/١٠) ٠

فى خلال عرض مسرحية الضفادع كانت خزانة المسرح تجمع فى كل ليلة ٧٣ جنيها وفى بعض الأيام كانت تستقبل ٣٤ جنيها فاذا عرفت

أن مسرح الجيب يحوى على مائة كرسى وثمن الدخول ١٢ قرشـــا ٠٠ عرفت أن مسرح ميامى فى أثناء عرض الضفادع أتى بثلاثة أضعاف ما كان يحصل عليه مسرح عند عرض بعض الروايات الأخرى ٠

★ (مجــلة المسرح ــ د ٠ محمــد محمـــود السلامونى ــ ١٩٦٥/٧/١٠) ٠

ان العرض الحالى لكوميدية (الضفادع) لشاعر الكوميدية الكبير ارسطوفانيس بمسرح الجيب (مسرح ميامى الصيفى) لخطوة مبـــاركة يسعد بها عشاق المسرح اليونانى القديم المؤمنون برسالتـه والعارفون بفضل شعرائه القدامى العظام ٠ ولهذا أشـــكر للصديق الدكتـــور لويس عوض جهوده التى أتاح لها لمواطنينا مشاهدة درة ثمينة من درر التراث اليونانى الغاليات ٠

على أن شيئا قد ضايقنى كل الضيق وكان لابـد لى من الاشـــارة اليه ، ذلك هو الخطأ فى نطق بعض أسماء الاعلام ٠٠ أقول البعض لأنى لم أستطع سماع الأسماء كلها ٠ فقد سمعت على سبيل المثال (شارون) والنطق الصحيح لها خارون ٠

وقبل أن أتحدث عن التمثيل والممثلين أود أن أهنىء الجميع على سعيهم المحظوظ فى اجادة أدوارهم وحماسهم لها وهذه حقيقة لا يختلف فيها اثنان ٠٠٠ وأسجل بكل اعجاب توفيق من قام بـدور اكسانثياس عبد السلام محمد فى القيام بدوره فقد نال اعجابى واستحسان الجمهور بخاصة ، أما من مثل دور ديونيزوس عبـد المنعم مدبولى فقد تحمـل العبء الأكبر فى المسرحية وقام بأخطر أدوارها فلم تكن مهمته بالسهلة بالمرة وذلك لما اكتنف المسرحية من مواقف متباينة متلاحقة كان عليه أن يؤديها وهكذا فليس لى الا أن أهنئه على جهده المشكور ، ولكنى حين أهنئه لا أفعل ذلك دون تحفظ ٠٠ بل بتحفظ شديد ٠٠ ذلك أنه جاوز حدود دوره فى مواقف كثيرة وفاه بألفاظ خارجة غريبة على المسرحية الأصلية ٠٠ وقد تكون هذه الألفاظ من وحى الساعة ولقد كررها فى غير موقعها وبلا سبب ثم بالغ فى الحركة وفى المواقف المبتذلة بنوع خاص ولعله فيما فعل اعتمد على شعبيته ورغب فى ارضاء جمهوره ــ جمهور المسرح الكوميدى ــ وكان ذلك للآسف على حساب المسرحية الأصلية ٠ ولكنه نال استحسان الجمهور بالفعل ٠

أما من قاما بدورى الشـــاعرين اســـخيلوس محمــد الدفراوى ويوريبيديس ابراهيم سكر فآخذ عليهما بعض الاســـفاف فى العبارة

والحركة • ثم أن سرعة القائهما لم تمكن الكثيرين من تتبع الحـــوار • واذا كانا قد حققا نجاحا ما فى أداء دوريهما فالفضل فى ذلك يعود الى براعة أرستوفانيس فى الحوار اللبق المعبر • وأخيرا أرى أن الجوقة قد أدت دورا طيبا وقد آخذ عليهـا عدم الحركة فى وقت يتطلب الحـركة وذلك عندما اشتركت فى مشهد التحكيم •• على أن لى بعض ملاحظات سوف أذكرها فى الحال عند حديثى عن الاخراج •

أما اخراج مثل هذه الكوميدية فلا شـك أنه من الصعوبة بمكان وأشهد أن الأستاذ المخرج قد تغلب على كثير من الصعوبات كما لم يعمد راسم المناظر الى التكلف فى اعداد المناظر بل التزم البساطة الى حد بعيد• فيسر بذلك على الجمهور متابعة الكوميـدية دون عنـاء ، ولقـد ساعدت البساطة فى الاخراج على احتفاظ الكوميدية بطابعها القديم •• وهذا عمل جدير بالتنويه بل بالثناء ••

على أن لى بعض الملاحظات على الاخراج يحتم على النقد الموضـوعى تناولها • عن الأقنعة أرى أن الأستاذ المخرج قد اقتصد كل الاقتصاد فى استخدامها وكان يجب الا يفعل •• وكنت انتظـر أن تنشـد جوقه (الأسرار الخفية) ابتهالاتها بمصاحبة آلات موسيقية يونانية كالناى والقيثارة وأن يستمتع الجمهور بمشاهدة الآلات وسماعها فى جو الألحان ولكن المخرج لم يلق بالا الى هذا • وأعجب كيف أن جوقة الضفادع تعد على أصابع اليد الواحدة وكيف أن نقيقها كان خافتا لايكاد يسمع وكان يجب أن يكون عاليا • ولم يوفق الأستاذ المخرج كذلك فى عرض جوقة (الأسرار الخفية) فعدد أفرادها نصف العدد المعتاد وهو أربع وعشرون ولعل ضيق المسرح جعله يكتفى بمثل هذا العدد القليل • وقد راعنى أن عذارى هذه الجوقة لم يلبسن شعرا مستعارا • كذلك لم يكن مظهر كل من اسخيلوس ويوربيديس يمثل حقيقتيهمـا فكلاهما فى سـن السبعين تقريبا وقد ظهرا أصغر من ذلك ولم تكن حركاتهما الا حركات شباب فى الأربعين • أما الشىء الذى أضـــحكنى وأبكانى فهو (الشبشب) الذى ينتعله اسخيلوس ، ولا أستطيع قبول مشهد اكسانثياس وحماره وأخيرا وليس آخرا فان الميزان الذى وزنت به أشعار الشاعرين لم يقم بوظيفة الاضـحاك •

★ (مجلة المسرح ـ حمدى ابراهيم ـ ١٩٦٥/٧/١٠) •

المشاهد يحس لأول وهلة بجهد الممثلين الرائع فى محاولة تجسيد الشخصيات وفى نقل خصائصها الى المتفرج • ان مهمة الممثل فى المسرحيات

العادية تكون شاقة ولكنها فى نظرى أشق فى حالة المسرح اليـــونانى حيث المشـــاهد المصرى اقل معرفة بخصـــائص الشخصيات • ومع هذا فقد نجح معظم الممثلين فى تقديم أدوارهم الى الجمهور فى صورة جيدة • عبد السلام محمد قد أغنى دوره اكسانثياس تابع ديونيزوس بمختلف الانفعالات والتعبيرات وأفلح فى نقــل هــذه الشخصية الى المتفــرج نقلا طبيعيا وصادقا وبذل مزيدا من الجهد فى المحافظة على مستوى دوره من بداية المسرحية الى نهايتها • واستطاع عبد المنعـــم مدبولى كذلك ان يجسد شخصية ديونيزوس الاله المتقلب الماجن الحاد الرغبات وبذل جهدا كبيرا فى سبيل ذلك ولكن التوفيق لم يحالفه على طول الخط لأنه كان مدفوعا الى المبالغة فى بعض الأحيان ولو أنه التزم بالبساطة فى التعبير ولم يلجأ الى اسلوب التمثيل السائد فى المسرح الكوميـــدى الآن لتألق أكثر فى هذا الدور لأنه من أحسن الأدوار التى تتهيأ فيها الفرصة لمقدرة الممثل الكوميدى على الابداع • وكان عدلى كاسب (هرقل) ممتازا ومقنعا رغم المدة القليلة التى استغرقها ظهوره على المسرح ، كذلك أحمد كامل عوض (جثة الميت) وكمال عيد (خارون) رغم ان دور كل منهما كان بالغ القصر فقد أشاعا جوا من المرح بالكلمات البسيطة التى عبرا عنهما بمهـــارة •

أما عبد الرحمن أبو زهرة (اياكوس تابع بلوتون) فكان رائعـــا ولم يدخر وسعا فى محاولته التعبير بكل الوسائل حتى أقنع المتفرج تماما بهذه الشخصية وكان رائعـــا كذلك فى المحادثة التى دارت بينـــه وبين اكسانثياس بحيث جعلنـــا نحس بأن الحديث بين تابعين ربطت بينهما أواصر الزمالة والمهنة بعد أن جعلنا نحس فى مبدأ الأمر بمدى الشراسة التى يكون عليها تابع رب الموتى •• ان هذا التغيير قد قام به عبد الرحمن أبو زهرة بمهارة تامة • أما آمال شريف (صاحبة الفندق) وسميرة محسن (بلاثانا) فلم تكونا موفقتين تماما فى أداء دوريهما القصيرين • فلم يكن من المناسب أن يجرى الحوار بهذه السرعة مع الصياح الشـــديد الذى لم يكن ملائما مع الدهشـــة التى كانت ينبغى أن تصيبهما عند مرأى ديونيزوس ، بعكس رجاء حسين (وصيفة برسيفونى) التى أتقنت دورها تماما وأثارت الاعجاب ببساطتها وكان محمد الدفراوى (ايسخولوس) أكثر من ممتاز بوقاره الذى يمثل العظمة ومظهره الشامخ • لقد أعطى الأثر المطلوب من الشخصية بمهارة وبعث الاحساس فى نفس المتفـــرج بعظمة الشخصية التى يمثلها ، وكان موفقـــا على طول الخط ، كذلك ابراهيم سكر (يوريبيديس) الذى نقل الى المشاهد طابع يوريبيديس الميال الى البساطة والسخرية وجسم لنا التوازن بـــين الشخصيتين فى

النزاع بمهارة . كذلك أبدع نجيب سرور (بلوتون) فى تصويره لرهبة هذه الشخصية ورزانة تصرفاتها .

هذا من ناحية التمثيل المسرحى .. أما فيما يختص بالجوقة فكانت رائعة وعلى رأسها محمود عزمى الذى كان ممتازا فى صـــدق تعبيراته وهدى عيسى التى كانت أيضا رائعة واستطاعت الجوقة فى المسرحية أن تظفر باهتمام المتفرج وتنال اعجابه لأنها كانت بحق رائعة غناء وتمثيلا . ولكنى ألفت النظر الى أن عدد الجوقة ٢٤ فردا ولعل المخــــرج قد قلل عددهم الى ١٢ بسبب امكانيـــات المسرح ولا أظن أنه اكتفى بهذا العدد ظنا منه أن الجوقة فى الملهاة لا يختلف عددها منه فى المأساة .

كان كمال عيد ممتازا بحق فى اخراجه للضفادع اذ يظهر فى كل جزء من أجزاء المسرحية وفى كل مشهد جهد مبذول ومحــاولة صادقة لتقديم عمل متقن .. وان كنت آخذ عليه أنه لم يدرب الممثلين جيدا على نطق اسماء الأعلام اليونانية بطريقة صحيحة مما أضعف من روعة الحوار . وأود أن أشير أيضا الى ديكور المسرحية . كان بسيطا ومعبرا فى الوقت نفسه مما أعطى الأثر المطلوب . لكن الموسيقى لم تكن مصاحبة للانشاد والرقص كما ينبغى مع أنها كانت عنصرا هاما فى المسرح اليونانى وكان لابد من ابرازها . وكانت الملابس متقنة الى حد بعيد وتعبر تماما عن روح العصر ولم تستخدم الأقنعة الا فى جوقة الضفادع الثانوية التى صاحبت ديونيزوس فى رحلتـــه الى عالم الموتى ، وكذلك فى شخصية اياكوس فقط .. ولعل المخرج قصد من وراء ذلك ان يكون التمثيل بدون أقنعة أدعى للاقناع والتأثير بالنسبة للمشاهد الحديث نظرا لأن ظروف المسرح القديم كانت مختلفة .

★ (الكواكب ــ عبد الفتاح الفيشاوى ــ ١٩٦٥/٧/١٣) .

كلمة لابد ان تقال .. تحمل كل الشكر والتقدير للأستاذ الدكتور لويس عوض لأنه بجهده الكبير والضخم والأمين أتاح لرواد المسرح العربى أن يستمتعوا بأدب ومسرح أرســـطوفانيس وقـــدم الأنموذج السليم لما ينبغى أن تكون عليه أمانة التصدى لنقل الروائع وخاصـــة الاغريقية . فقد نقل عن ترجمات انجليزية وأخرى فرنسية ثم رجع الى الأصـــــل اليونانى القديم ..

وأعجبتنى القطعة الأدبية التى قدم بها المخرج كمال عيد (الضفادع) ومن كلامه نحاسبه . نحن نقول له انه تحرر كثيرا من ســـمات مسرح أرسطوفانيس واذا كان قد حافظ على أســلوبه فذلك بتقديم المسرحيــة

مرة واحدة دون استراحة . المفروض فى الكورس انه يتالف من ٢٤ أيام الاغريق ولا أعرف لماذا تقلص عددهم فى الضفادع وما نسجله للمخرج كمال عيد فى أنه خطط الجو البنائى للمسرحية بأسلوب البساطة وهذه سمة المسرح الاغريقى ، وجاء تنفيذ الديكور فيه كل الأمانة لروح هذا المسرح .

★ (الثقافة ـ أمين سلامة ـ ١٩٦٥/٧/١٣) .

المسرحية التى شاهدتها بمسرح الجيب يوم الخميس الماضى (ضفادع لويس عوض) لا (ضفادع) أرسطوفانيس . ومن الغريب أن نستمع من عالم الموتى فى مسرحية لويس عوض كلمة (بريزة) فهل كان الموتى الأغارقة يتعاملون بالبرايز ؟ والأنجه التى سمعناها أكثر من مرة .. هل يستطيع المترجم أن يدلنا على أصلها ؟ ومن أى لغة اشتقها ؟ أم ترى لها علاقة (بالأسفنجة) التى طلبها ديونيسوس من تابعه عندما استفحل الأمر واستشرى .

بقيت كلمة أخيرة لابد منها .. الا وهى الاشادة بالمجهود الواضح الذى بذله الممثلون الذين ـ ولاشك ـ كانوا يحفظون أدوارهم عن ظهر قلب بصورة تدعو الى الاعجاب الشديد مما ساعد على شد الجمهور الى متابعة الأحداث فى هذه المسرحية المعقدة . ولئن هنأت الأستاذ كمال عيد مخرج المسرحية على ألمعيته الفنية ومهارته التى تدل على شفافية خارقة واحساس ذوقى رفيع .. بيد أننى ألومه فى هنات نالت من هذا العمل تمس الديكور والاضاءة والملابس وتطغى على الكورس فتصيبه فى الصميم .. فقد بولغ فيه وأضيفت اليه زيادات لاتمت بصلة الى الحقيقة مثال ذلك الفتيات حاملة أطواق الزهور ليرقصن بها رقصات معينة ذكرتنى برقصات فتياتنا فى أعياد الزهور ومهرجانات الشباب . وانى لأعيب على الأستاذ كمال عيد مرة أخرى اذ تجشم مشقة الكتابة فى الفذلكة المشار اليها عن مسرحية الضفادع فتورط فى أخطاء ومعلومات عديدة غريبة كان أحرى به أن يبتعد عنها لو أنه أراد أن يحمى نفسه أو على الأقل ان يحمى الناس شر التردى فيها . وان كان لى أن أشير ببراعة الكثير من الممثلين الذين أدوا أدوار هذه المسرحية . فلا يفوتنى أن اشير الى دور الأستاذ عبد المنعم مدبولى وكان يجب على الأستاذ كمال عيد ان يدرس أولا شيئا عن الاله ديونيزوس ومكانته فى الأدب والأساطير اليونانية ومدى الجلالة التى كان يبجل بها بين الآلهة حتى لايتلاعب بشخصيته ويستهتر بمكانته .. ذلك التلاعب وذلك الاستهتار الذى تقمصه ممثلنا المحبوب عبد المنعم مدبولى ، فكدت أحسب أن ديونيسوس هذا صعلوك جبان ضعيف لاحول له ولا قوة فى كثير من المواقف ..

★ (الجمهورية — محمد عوده — ١٩٦٥/٧/٢٠) ٠

يقدم مسرح الجيب عملا جادا ممتازا هو بلا شك أهم وأجمل ما قدم هذا الموسم وهو مسرحية « الضفادع » لأريستوفان ٠ وقد ترجم المسرحية الدكتور لويس عوض ترجمة هى بلا شك خير عناصر هذا العمل الفنى الكبير ٠

ولا أظن أن هناك جهدا فى الاخراج أو التمثيل قد أودع عملا فنيا مسرحيا مثل الضفادع وقد كانت رؤية عبد المنعم مدبولى فى دور (ديونيزوس) كشفا جديدا ليس فقط لمدبولى ولكن لعدد كبير من ممثلينا تستغرقهم كوميديات وتراجيديات هى بلا شك أقل من مواهبهم ٠٠ وليس مما تحتاجه ٠ ولاشك ان مجموعة مدبولى وعبد السلام وأبو زهرة والدفراوى وسكر وهدى ورجاء حسين ومجموعات مماثلة تستطيع أن ترتفع بالفن المسرحى الى أى أفق تطمح اليه ٠ ولو كان كمال عيد الذى يقدم احسن أعماله يضع من الحيوية بقدر ما يضع من الصنعة والاجادة ، ولو كان الدفراوى وسكر ينفثان كمية أكثر وأكثر من الحرارة ومن الروح فى دوريهما ، ولو كان الكورس يتحرك بسهولة ورشاقة أكثر ، لكانت الضفادع بلا شك مسرحية هذا الموسم كله ٠ على أن هذه كلها أخطاء ثانوية، يمكن تلافيها كلما تشرب الممثلون النص ونرجو أن يمتد عرضها المدة الكافية وألا يصيبها ما أصاب مسرحية (يرما) التى تكلفت اثنى عشر ألف جنيه وعرضت أسبوعين فقط ٠٠ (والندم) التى تكلفت ثمانية آلاف جنيه وعرضت أسبوعا واحدا ٠٠ وذلك لأن حماقات ونزوات بعض البيروقراطيين لا تعنيها أموال الشعب ولا اقبال الناس ولكن (جدول) عرض المسرحيات وربما عداؤهم الغريزى لكل عمل مسرحى أو فنى جاد ٠

★ (الجمهورية — عميد الامام — ١٩٦٥/٧/٢٣) ٠

قام بنقل هذه المسرحية الهامة التى قدمها مسرح الجيب الى العربية الأديب الكبير الدكتور لويس عوض ٠ وبذل فى ذلك جهدا كبيرا عظيما يبدو واضحا فى ترجمته النثرية الدقيقة الحوار وترجمته الشعرية الرائعة لأغنيات الكورس ٠

وقد وفق كمال عيد فى اخراج هذه المسرحية الخالدة وأجاد الممثلون بوجه عام أداء أدوارهم ولفت محمود عزمى النظر بأدائه لدور رئيس الكورس وامتاز عن سائر من اشتركوا معه فى تمثيل أدوار هذه المسرحية بأنه كان الوحيد بينهم الذى حرص على سلامة نطق جميع الحروف ٠ أما الكورس

فقد كاد أن يشوه جمال الشعر الذى كان ينشده بعدم اهتمام أفراده بأن ينطقوا الكلمات التى كانوا يرددونها نطقا صحيحا ولكن كل هذه الأخطاء التى تخللت عرض المسرحية كانت أخطاء ثانوية ويكفى الذين قدماها فخرا — وفى مقدمتهم لويس عوض — أنهم قدموا لأول مرة على المسرح العربى عملا كلاسيكيا يونانيا بحذافيره وعلى نحو كان بلا شك مشرفا للغاية ٠

* (الجمهورية — أحمد عبد الحميد — ١٩٦٥/٧/٢٣) ٠

مسرح الجيب توج الموسم المسرحى باكليل من الغار بمسرحية (الضفادع) ، تهنئة مفعمة بالتقدير العظيم للمترجم د ٠ لويس عوض والمخرج كمال عيد ومهندس الديكور أحمد ابراهيم والممثلين عبد المنعم مدبولى وعبد السلام محمد وعبد الرحمن أبو زهرة وابراهيم سكر ومحمد الدفراوى وهدى عيسى ومحمود عزمى ٠ وفى الضفادع أربع رقصات تعتبر أبلغ اساءة لها ٠٠ المسئول عن اختيار الرقصة وتصميمها حسن خليل ٠

* (المساء — عبد الفتاح الجمل — ١٩٦٥/٧/٣٠) ٠

لم أصدق عينى وأنا أرى مدبولى يتخلى عن مبادئه ومثله والمدبولية والمدبوليزم ٠٠٠ ظل ممثلا ملتزما يحترم النص وقلت لعله سلطان ٢٥٠٠ عاما وسلطان أرسطوفانيس العظيم ٠٠ الى أن كان النصف الأخير من المسرحية حيث عاد الى أصله ٠

أننى أطالب هنا باسم شعبنا الضاحك الذى يكمن فى أعماقه الفنان الفيلسوف ٠٠ أن يتحول مسرح من المسارح الكثيرة المتضاربة فى أهدافها الى مسرح كوميدى يمد يده الى خامة الضحك الثرية فى أرضنا ويركبها على دولابه ليجعل منها فنا راقيا ٠٠ يأخذ من الشعب ضحكته ليعيدها اليه فنا راقيا ٠٠ من نوع الفارس أيضا ٠٠

وأخيرا طوبى للمخرج كمال عيد بجهده الطيب وطوبى للممثلين فى وادى الأموات — الدفراوى وسكر (وللفرفور) عبد السلام محمد ٠

* (الكاتب — أحمد عباس صالح — شهر أغسطس ١٩٦٥) ٠

الغريب أن الجمهور المصرى أقبل على مسرحية الضفادع اقبالا واسعا مما جعله أكثر تفهما للمسرح من بعض المشتغلين به ٠ لقد استمد لويس عوض من مكانته كناقد أدبى ومن ثقافته المسرحية جرأة على أن يؤاخى النص وأن يتعامل معه على مستوى الند فلم يتحرج من التصرف والتغيير وغايته فى هذا كله أن ينقل روح النص الى الشعب المصرى فاستعان ببعض

الأبيات الشهيرة فى الشعر المصرى واستعان ببعض العبارات العصرية والتشبيهات المصرية الخالصة ولم تأت ترجمته فى النهاية ترجمة حرفية بل هى خلق المعادل المصرى أو العربى للنص اليونانى القديم • وهذه مغامرة كبرى لانها تفترض فى المترجم موهبة درامية تتساوى مع موهبة المؤلف •

والحق ان نجاح مسرحية الضفادع على مسرحنا كما يرجع للترجمة الحية التى قدمها لويس عوض ، يرجع للجهود الموفقة الجادة التى قد بذلها المخرج كمال عيد الذى كان سيىء الحظ كثيرا فى مسرحيات سابقة لم يظفر فيها بالنجاح والتأييد •• فقد أثبت فى هذه المسرحية أنه ينطوى على موهبة حقيقية وقدرة على ممارسة النصوص العويصة وأنه كسب للمسرح المصرى وأن فرصه كثيرة ليؤكد نجاحه بنجاحات أخرى •

ونجاح تجربة الضفادع بكل جوانبها هو نجاح للمسرح المصرى كله بعناصره الفنية المختلفة سواء فى الموسيقى أو الديكور أو الاضاءة ، أو التمثيل أو الاخراج • وهى تجربة فتحت المجال أمام هذا المسرح ليقتحم التراث الاغريقى دون تهيب وبأمل متفتح • ونأمل أن نرى فى الموسم القادم أعمالا أخرى بنفس المستوى •

* اقيمت ندوة لمناقشة المسرحية أثناء عرضها على مسرح ميامى (اسماعيل يس) حضرها ••

الدكتور : على الراعى

الأستاذ : محمود أمين العالم

الأستاذ : كرم مطاوع

وساعد فى اخراج المسرحية الأستاذ رجب النجولى •

٩ ـ الحالة ج ٠٠٠

(عزت السيد ابراهيم)

الحالة ج مسرحية مصرية من تأليف عزت السيد ابراهيم ، وهى تصور رب بيت من الطبقة المتوسطة لم ينل قسطا من التعليم يحاول تزويج ابنته لزميل له فى المحل بينما الابنة من النوع (الدلوعة) الذى يلبس البنطلون ويحضر الأصدقاء الى بيت أبيه ٠ وتسخر الابنة بالطبع من زميل والدها المسكين فتعرضه لبعض المشاكل بينما أبوها يوجهه بالملبس مرة وبالحوار مرة أخرى ليتقدم لخطبة الابنة ٠ ويرشده الأب لأن يدعى أنه كان على علاقة باحدى الممثلات الشهيرات ، ويتقمص الزميل المسكين هذه الصورة ويحضر بعض صور الممثلة ٠٠ التى يتصادف حضورها الى مدينتهم مع خطيبها المصارع ٠٠٠ ولسوء الحظ فان المصارع يعلم بأن الزميل المسكين يروج لاشاعة حب عن خطيبته فيحضر الى البيت يقيم الدنيا ويقعدها لأنه من النوع الغيور جدا ، ويأتى بالممثلة قسرا الى بيت المعلم رب الأسرة وتحاول الممثلة اثارة غيرة خطيبها أكثر فأكثر فتبالغ وتوهم الجميع انها على صلة بالزميل المسكين وفى النهاية تعود الأمور الى مجاريها ، وتقبل الابنة المتغطرسة الشاب المسكين ٠

أنا والنجوم

بقلم جليل البنداري

- رأيت (الضفادع) التي شاهدها اليونانيـون على مسرح الاكروبول منذ اكثر من ٢٣٠٠ سنة !
- يقدمها مسرح الجيب الآن على مسرح اسماعيل ياسين بعد ان تحول الى مسرح صيفي !
- أمضيت أكثر من ساعتين في متعة ذهنية فعلا !
- ويلعب عبد المنعم مدبولي في هذه المسرحية ـ لاول مرة في حياته ـ دورا له قيمة !
- وهو دور ديونيزوس اله الخمر والدراما !
- ويلعب محمد الدفراوي وابراهيم سـكر دوري اثنين من كبار شعراء التراجيديا ايام الاغريق !
- وموضوع المسرحية هو محاكمة هذين الشاعرين بعـد ان انتقلا الى العالم الآخر !
- وقد انتقل اليهما اله الخمر والدراما ليتولى هذه المحاكمة الهزلية الرائعة !
- فلم يكن هناك بين الموتى من النقاد من يستطيع ان يحكم على اعمال هذين الشاعرين العظيمين !
- وقد ترجم هذه المسرحية باسلوبه الشاعري الدكتور لويس عوض واخرجها كمال عيد
- وقد لاحظت ان عبد السلام محمد ـ كممثل ـ يسـتطيع ان يصل الى القمة في كل دور يلعبه .. ان هذا الشاب سيموت في يوم ما ، وهو يمثل على خشبة المسرح !

* مولد فرقة اقليمية ...

قبل أن أبحث فى الظروف التى عشتها لأكثر من شهرين فى مدينة بنى سويف ... هذه المحافظة التى أقامت مؤسسة المسرح فيها أول فرقة مسرحية من بين محافظات الوجه القبلى ... أرجو أن يسمح لى القارىء بأن أسبق له الزمن بعض الشىء لتتضح المعالم الحقيقية لمولد فرقة اقليمية كانت سياسة المؤسسة المصرية العامة لفنون المسرح والموسيقى تعمل جاهدة على أن تزرع ريف مصر ومحافظاتها (الجوانية) منها أيضا ، بما يجلب المتعة الثقافية والذهنية لشعب جمهوريتنا المتعطش الى مشاهدة المسرح بعد أن حرمته منه السياسات الاستعمارية عشرات السنين .

ان فكرة انشاء فرق اقليمية وهذه الاجتماعات وتلك الاستعدادات التى كانت تجرى داخل جدران المؤسسة والتى كان محركها ومشعلها الدينامو أحمد حمروش لهى جزء من الرسالة العظيمة التى عملت وزارة الثقافة على توسيع رقعتها ، وعلى أن يشمل الريف فننا المسرحى بمختلف فروعه ووسائله من الأدب المسرحى الى الفنون الشعبية الى الفنون الراقصة الى محاولات السيرك القومى ومسرح العرائس الى جانب معارض فنون النحت والتشـكيل .

لم أكن قد ذهبت الى بنى سويف قبل ذلك . أغلب الظن أننى مررت عليها مرتين ، فى عامى ١٩٤٦ ، ١٩٤٨ عندما كنت طالبا بالمعهد العالى لفن التمثيل وسافرت ضمن رحلة فى أجازة نصف السنة الى الأقصر وأسوان . ولم أكن أتوقع قبل أن يصلنى الخطاب الذى أرسله لى مدير المؤسسة فى ١٩٦٤/٢/٦ بأننى ساكون من (زبائن) بنى سويف .

وصلتنى رسالة المدير تقول بعد الديباجة ... « يسرنى أن أخطركم ان المؤسسة قد وقع اختيارها على سيادتكم لتكون مندوبا عنها لعضوية مجلس ادارة فرقة بنى سويف المسرحية . وجاء اتخاذ كافة الترتيبات اللازمة لبدء العمل والوصول بهذه الفرقة الناشئة الى المستوى الذى نرجوه جميعا وتفضلوا ... المدير العام (أحمد حمروش) » بالطبع كنت أعمل بالاخراج فى تلك الفترة ولكننى أذكر اننى اقتطعت بعضا من وقتى لفرق الأقاليم ... لم أكن انا وحدى البطل فى ذلك ولكن كل زملائى المخرجين الذين عهد اليهم بعضوية مجالس الادارة فى مختلف الفرق الاقليمية ... ان حماس أحمد حمروش كان هو الدافع الخلفى لنا لحب هذه الفرق التى نشأت فى ذهنه مرة منذ عدة سنوات عندما كان مديرا للمسرح القومى ، وأظن ان المسرح كان يقيم حفلة مسرحية فى المحلة الكبرى أو فى بلد آخر لست أذكره فلم أكن بالقاهرة وقتها ، ومن الاستقبال الجماهيرى ...

الجبار لهذا الجمهور المحروم من رؤية المسرح ومن التأثير الذى أوجده ممثلونا الكبار فى المسرح القومى لاحظ حمروش ذلك ولم تته الفكرة من رأسه · الى أن تغيرت الأمور وتقلد منصب مدير المؤسسة فعمل بجهوده المشكورة على تحقيق ميلاد فرقة الاسكندرية المسرحية التى شهدتها بنفسى ورأيت كيف كان يترك مكتبه وبيته ليجلس بين الممثلين الاقليميين بالساعات والساعات ليناقش قضية فنية وأحيانا قضية خاصة من أجل بقاء استمرار هذه التجربة العظيمة فى حياته (تجربة المسرح الاقليمى) بل ولم يسكت عند هذا الحد · ان حمروش قبل فى حب واخلاص لأن يكون زميلا لنا فى عضوية احدى الفرق وكان حتى تركه لمؤسسة المسرح هو العضو الممثل للمؤسسة فى مجلس ادارة فرقة الاسكندرية المسرحية ·

عندما تلقيت هذا الخطاب الواضح منه كيفية معاملة فنان المسرح وسيكولوجية دفعه لينتحر عملا فى فرق الاقاليم من أجل الفكرة العظيمة ؛ لم يمض شهر بالتمام والكمال حتى كانت نتيجة اختبارات أعضاء الفرقة المختارة قد أذيعت ·· وبعدها بأسبوع واحد بدأ الموسم الثقافى لهذه الفرقة التزاما من المؤسسة بمساعدة هذه الخامات الاقليمية العظيمة على أن تأخذ طريقها المشروع نحو الرقى بفن التمثيل ونحو شغلها بايجاد ميدان فنى يقوم على أسس واعية ليتنفس أبطال هذه الفرق وبطلاتها نسيم الحرية من خلال حرية الفن وقدسيته ·

ففى ١٩٤٦/٢/٢٣ من نفس الشهر الذى وضعت فيه بذرة فرقة بنى سويف المسرحية كلفت من المؤسسة للسفر لاختيار أعضاء الفرقة فى بنى سويف ، ويكفى سيدى القارىء أن أطلعك على أدب الخطاب المرسل لنا كأعضاء لجنة التحكيم وعلى التسهيلات ضد الروتينية التى كان يحاول حمروش ان يقضى عليها وألا تصل لفكر الفنان المسافر الى الاقليم ·· الأمر الذى اختفى بعد ذلك بالنسبة للفرق الاقليمية ·· أو الذى تغير ·· مما لمسته بنفسى منذ أسبوعين فقط عندما سافرت الى فرقة القليوبية المسرحية وكنت أحد أعضاء لجنة اختبارها ، فقد اقتضى الأمر أن أجلس من العاشرة الى الثانية عشرة والنصف ظهرا فى مكتب ادارى حتى أتسلم استمارات السفر الى القليوبية ، وأخيرا انصرفت ولم أتسلمها ·· رغم موافقة مدير المؤسسة ورئيس مجلس مجلس ادارتها على السفر ، ·· وأترك للقارىء تعليل هذا التغيير حتى لا أفسر له شيئا بل أجعله هو نفسه يلتقط الأحداث بمخيلته ·· فهذا ألذ أنواع القراءة ·

جاءتنى استمارات السفر الى بنى سويف مرفقة بالخطاب التالى ·· « السيد الأستاذ كمال عيد ·· بعد التحية ؛ تكونت لجنة من السادة الأساتذة كمال عيد ، كمال يس ، عبد العزيز مكيوى لاختيار المتقدمين للانضمام

لفرقة بنى سويف المسرحية وقد تحدد يومى الأربعاء والخميس ٤ ، ٥ مارس ١٩٦٤ لاختيارهم • ومرفق مع هذا استمارات السفر من القاهرة الى بنى سويف والعودة لهذا الغرض • وتفضلوا ٠٠٠٠ المدير العام ٠٠ (أحمد حمروش) » • معنى ذلك أن حمروش كان يشرف بنفسه حتى على استخراج استمارة السفر ثم يرفقها ليكتب خطابه لنا بالسفر ، أو هو يصدر أوامره ليبعد الروتين عن مشروع كان يتطلب العناية كل العناية وهو فى مهد طريقه ٠٠

مشروع الفـــرق الاقليميـــة :

سافرت لجنة الاختبار واختارت الفرقة من مئات المتقدمين والمتقدمات ونجح لعضوية الفرقة ١٩ ممثلا ، ٥ فتيات وعضو للادارة المسرحية وآخر للمؤثرات الصوتية وثالث للتلقين ، ورابع للماكياج وخامس كمســاعد للماكيير • وأعلنا النتيجة يوم ١٩٦٤/٣/٧ •

لم يقف الامر فى تكوين فرقة اقليمية عند هذا الحد ، بل ان خطوات تنفيذية أخرى كانت تتبعها المحافظات لتدفع بها الحركة المسرحية الدفع الثورى الجاد فكان أن أصدر السيد محافظ بنى سويف القرارين الآتيين :

قرار رقم ٢٨١ لســنة ١٩٦٤ بانشــاء فرقة مسرحية بمحافظــة بنى ســويف •

محافظ بنى سويف ٠٠ بعد الاطلاع على القانون ١٢٤ لسنة ١٩٦٠ لنظام الادارة المحلية والقوانين المعدلة له ولائحته التنفيذية • قرر (١) تنشأ بمدينة بنى سويف فرقة مسرحية باسم (فرقة بنى سويف المسرحية)• مادة (٢) يدير هذه الفرقة مجلس ادارة من الســادة مدير عام التربية والتعليم ، مدير رعاية الشباب ، مدير المركز الثقافى ، مندوب المؤسسة المصرية العامة لفنون المسرح والموسيقى ، مندوب عن المحافظة • على ان تكون الرئاسة للموظف الأعلى درجة • مادة (٣) يضع مجلس الادارة اللائحة الداخلية للفرقة توضح أهدافها • مادة (٤) على السكرتير العام والجهات المختصة تنفيذ هذا القرار •

ويعمل به من تاريخ صدوره • (محمد عصام الدين حسونة)
قرار رقم ٢٨٢ لسنة ١٩٦٤ ٠٠

محافظ بنى سويف ٠٠ بعد الاطلاع على قرارنا رقم ٢٨١ لســنة ١٩٦٤ بانشاء فرقة بنى سويف المسرحية • وعلى كتاب المؤسسة المصرية العامة لفنون المسرح والموسيقى المؤرخ ١٩٦٤/٢/٦ باختيار السيد/ المخرج

كمال عيد مندوبا عن المؤسسة فى مجلس ادارة فرقة بنى يوسف المسرحية · وبناء على ما عرضه علينا السكرتير العام · قرر مادة (١) يمثل السيد/ كمال عيد المؤسسة المصرية العامة لفنون المسرح والموسيقى فى مجلس ادارة فرقة بنى سويف المسرحية ·· ويمثل المحافظة فى هذا المجلس السيد يس بدره عضو العلاقات العامة بالمحافظة · مادة (٢) على السكرتير العام والجهات المختصة تنفيذ هذا القرار ويعمل به من تاريخ صدوره (محمد عصام الدين حسونة) ·

وصدر القراران وخرجت النتيجة وأصبح لفرقة بنى سويف المسرحية فرقة مسرحية تشرف عليها المؤسسة والمحافظة معا · وكان لابد من اقامة موسم ثقافى ، وكان لابد من اجتماعات متوالية تعقدها مؤسستنا بالقاهرة ·

وأذكر ان اجتماعا عقد بتاريخ ١٩٦٤/٣/١٤ فى المؤسسة وكنا نترك أعمالنا الاخراجية كل منا على اختلاف نوع المسرح الذى يقوم فيه بالاخراج لنقدم الجهود خالصة لهذا المشروع الثورى · ولا أريد الا ان انقل هنا فقرة من اجتماعين متواليين قمنا بهما فى المؤسسة لتتضح الصورة كاملة والسياسة عارية عن مدى صدق المؤسسة فى معاونة هذه الفرق ، ومادمت أتحدث عن تجربة اخراجى لمسرحية الافتتاح فى فرقة بنى سويف المسرحية فلا أرى مانعا من ان اعرج على تجربة ميلاد الفرقة نفسها والظروف التى خرجت فيها بقية الفرق الاقليمية الأخرى من خلال اجتماعات دورية جادة كانت فعلا صادقة فى تهيئة المجال لهذه الفرق الاقليمية التى تسمع عنها اليوم يا عزيزى القارىء ·

١ – محضر الاجتماع الخاص بفرق المحافظات ·

اجتمعت اللجنة المشكلة لفرق المحافظات بمكتب السيد الأستاذ المدير العام بدار المؤسسة فى يوم السبت الموافق ١٩٤٦/٣/٢٤ فى تمام الساعة الواحدة والربع بحضور كل من ·

١ – السيد الأستاذ / أحمد حمروش	مدير عام المؤسسة	رئيسا
٢ – السيد سعد أردش	مخرج بالمؤسسة ومدير الجيب	عضو
٣ – السيد الأستاذ / آمال المرصفى	مدير المسرح القومى	عضو
٤ – السيد الأستاذ / محمد عبد العزيز	مخرج بالمؤسسة	عضو
٥ – السيد الأستاذ / كمال عيد	مخرج بالمؤسسة	عضو

وقام بأعمال السكرتارية سعيد ابراهيم عوض وقد ناقشت اللجنة جدول الأعمال الخاص بفرق محافظات (بنى سويف ـ دمياط ـ طنطا ـ المنصـورة) ٠ طبقا للترتيب التالى ٠

أولا : لوائح الفرق ٠ ناقشت اللجنة لوائح فرق المحافظات من حيث الأسس التى يجب أن توضـع عليها ٠ القرار ٠٠ نظرا للظـروف الخاصة والمختلفة لكل محافظة فقد قرر استعجال تعديل اللوائح على ان تجتمع اللجنة ذاتها بمكتب السيد الأستاذ المدير العام فى تمام الساعة الواحدة ظهرا وذلك فى يوم السبت الثانى من كل شهر لتبادل وجهات النظر ٠

ثانيا : المساعدات التى تقدمها المؤسسة لفرق المحافظات ٠٠ القرار ٠٠ تقدم المؤسسة المسـاعدات الفنية والغير فنية ٠ فتقـدم المخرجين والمعونات الفنية الخاصة بالديكور والاضاءة وغيرها ، وكذلك تقدم المؤسسة كل ما تحتاج اليه الفرق على ان تقيد عهدة أولا بمخازن المؤسسة التى تعتبر مالكة لكل هذه الأشياء ٠

ثالثا : الموسم الثقافى لفرق المحافظات ٠ ناقشت اللجنة موعد بدء الموسم الثقافى لفرق بنى سويف (٢) دمياط ـ (٣) طنطا ـ (٤) المنصورة ٠ القـرار :

(أ) نظرا لاختلاف طبيعة وظروف كل محافظة فقد اقترحت اللجنة تعيين مدير لفرق المحافظات يكون مسئولا عنها ٠

(ب) ترسل كل محافظة بالبرنامج السنوى الخاص بها للمؤسسة ٠ وانتهى الاجتماع حيث بلغت الساعة الثانية والربع ظهرا على ان تجتمع فى السبت الثانى من كل شهر ٠

للنظر فيما يتم ٠

٢ ـ محضر الاجتماع الثانى للجنة فرق المحافظات ٠

اجتمعت اللجنة المشـكلة لمناقشـة فرق المحافظات بمكتب السـيد الأستاذ المدير العام بدار المؤسسة فى يوم الأحد الموافق ١٩٦٤/٤/٥ فى تمام الساعة الواحدة ظهرا بحضور كل من :

١ ـ السيد الأستاذ / أحمد حمروش	مدير عام المؤسسة	رئيسا
٢ ـ السيد الأستاذ / آمال المرصفى	مدير المسرح القومى	عضو
٣ ـ السيد الأستاذ / سعد أردش	مدير مسرح الجيب ومخرج بالمؤسسة	عضو

٤ ـ السيد الأستاذ / كمال عيد مخرج بالمؤسسة عضو
٥ ـ السيد الأستاذ / محمد عبد العزيز مخرج بالمؤسسة عضو
٦ ـ السيد الأستاذ / فاروق الدمرداش مخرج بالمؤسسة عضو

وقام بأعمال السكرتارية السيد / سعيد عوض ٠ وقد ناقشت اللجنة جدول الأعمال المعروض عليها والخاص بفرق المحافظات (بنى سويف ـ دمياط ـ السويس ـ طنطا ـ المنصورة ـ المسرح العمالى) طبقا لما يلى ٠٠ (١) ناقشت اللجنة بدء الموسم الثقافى لكل من فرقة بنى سويف ودمياط المسرحية ، ونظرا لتعذر اعداد وتقديم البرنامج الثقافى لكل من الفرقتين أثناء انعقاد اللجنة تقرر ٠ القرار ٠٠ (١) يعد الأستاذ كمال عيد البرنامج الثقافى لفرقة بنى سويف المسرحية حتى يتسنى عرضه على السيد رئيس اللجنة فى اليوم التالى ٠

(ب) يعد الأستاذ سعد أردش البرنامج الثقافى لفرقة دمياط المسرحية حتى يتسنى على ضوء هذه البرامج بدء الموسم الثقافى للفرقتين ٠

٢ ـ ناقشت اللجنة برنامج العمل لفرقة طنطا والسويس المسرحية واتخذت ما يلى :

(أ) برنامج العمل لفرقة طنطا ٠٠ نظرا لظروف الفرقة واختلاف وجهات النظر بين الأعضاء وتعذر اعتماد محاضر مجلس الادارة السابقة تقرر ٠٠ القرار ترسل برقية للسيد / سكرتير عام محافظة الغربية لعقد اجتماع مجلس ادارة فرقة طنطا المسرحية يوم الاربعاء الموافق ١٩٦٤/٤/٨ ٠ الساعة الخامسة مساء بمبنى المحافظة لاتخاذ الخطوات اللازمة لاستمرار عمل الفرقة ٠

(ب) برنامج العمل لفرقة السويس ٠٠ لتعذر وجود مسرح معد الآن ، وجارى اعداد مكان للمسرح وتجهيزه ، وعند الانتهاء من ذلك يبدأ برنامج عمل الفرقة ٠ وعلى هذا قررت اللجنة ٠ القرار ٠٠ ترسل برقية للسيد سكرتير عام محافظة السويس برجاء عقد مجلس ادارة فرقة السويس المسرحية يوم الخميس ٦٤/٤/٩ الساعة ١٢ ظهرا حتى يتسنى للفرقة العمل والظهور ٠ وقد تم اتصال السيد الأستاذ أحمد حمروش بسكرتير عام محافظة السويس ٠

٣ ـ خطوات تكوين فرقة المنصورة المسرحية ٠ القرار ٠٠ ناقش السيد الأستاذ / أحمد حمروش خطوات تكوين فرقة المنصورة المسرحية مع السيد / فاروق الدمرداش ـ حيث تم اختيار سيادته مندوبا عن المؤسسة فى عضوية مجلس ادارة فرقة المنصورة المسرحية ٠

٤ ـ ناقشت اللجنة اقتراح السيد / رئيس اللجنة عن وجوب وضع خطوات لطريقة عرض وتقديم النصوص المسرحية لكل من فرقة المسرح القومي وفرقة الاسكندرية المسرحية وفرق المحافظات مع مراعاة ظروف كل فرقة وطبيعتها وتوافر امكانياتها الفنية ، وكذلك عمل برنامج لزيارة فرق المحافظات للقاهرة • القرار ••

١ ـ الموسم القادم لجميع فرق المؤسسة وفرق المحافظات •• الافتتاحيات لمسرحيات شيكسبير •

٢ ـ تخصيص أسبوع لفرق المحافظات تزور فيه الفرق القاهرة لمشاهدة سير العمل والتدريب للمزيد من الخبرة والكفاية الفنية •

٣ ـ تأجيل اختيار نصوص المسرحيات التى تقدم الى الاجتماع القادم• بعد هذه الجولة فى الخطابات التى وردت لى بشأن فرقة بنى سويف المسرحية يهمنى قارئى العزيز أن اطمئنك أن الموسم الثقافى احتوى على ١٥ محاضرة فى مختلف فنون الأدب والمسرح والنقد والديكور ألقاها على أبنائنا وبناتنا من فنانى بنى سويف أعظم ادبائنا ونقادنا ومتخصصينا ، ويكفى أن أذكر لك أسماء بعضهم لتقف بنفسك على حقيقة فعالية التجربة المسرحية فى بنى سويف • كان من بين ذلك الذين سافروا الى هناك الأساتذة والدكاترة محمد مندور ، رشدى صالح ، سعد الدين توفيق ، أحمد البدوى ، رمزى مصطفى ، وغيرهم كثيرون من المؤمنين برسالة المسرح الاقليمى رغبة فى القاء الأضواء عليه واتاحة الفرصة له ليتنفس فى جو صالح وفى حرية الثورة المصرية •

كان هذا يحدث فى القاهرة ، وكان يعقبه فى بنى سويف اجتماعات دورية لمجلس الادارة تبحث فيها مشاكل المسرحيات ومشاكل المخرجين واختيارهم وقبول الأعضاء الجدد وقرارات زيارة الفرقة لمسرحيات القاهرة وقرارات انشاء المكتبة المسرحية للفرقة واعتماداتها •

وكذلك تعيين مدير الفرقة وتحديد مقر الفرقة ومقر جلسات التدريب •• الى آخر كل هذه القضايا التى تتبع تكوين فرقة مسرحية تحاول ان تشق طريقها الجديد جامعة من حولها الجمهور الذى يرى فى بلده لأول مرة مكانا للمتعة الثقافية أحيانا والترفيهية أحيانا أخرى •

* شيكسبير والأقاليم :

لا أطيل عليك لأدخل فى التجربة الأولى (واليتيمة) لفرقة بنى سويف المسرحية وهى مسرحية « الحالة ج » بعد أن تقرر ذلك ، ورؤى

اسناد اخراجها لى على أننى أعرف جيدا العناصر الممتازة فى الاختبار وبهذا ساكون أقرب فهما لنوعيتهم واكتشافا لشخصياتهم أكثر من غيرى ٠٠ فضلا عن ترددى على مدينة بنى سويف الدورى بحكم كونى عضو مجلس ادارة للفرقة من قبل مؤسسة المسرح ٠

كنا ـ فى مجلس الادارة ـ قد استبعدنا قرار مؤسسة المسرح مع احترامنا له ـ بشأن الافتتاح باحدى مسرحيات شيكسبير لان الشاعر الانجليزى العظيم لم يزل حتى وقتنا هذا لا يجد من يترجمه الترجمة المسرحية الهادئة ٠٠ وليس هذا انتقاصا من قدر الذين ترجموا شيكسبير فى بلادنا ولكن ٠٠٠ شيكسبير بهذه الصورة المترجم بها ومع فرقة بنى سويف المسرحية ٠ بل وأمام جمهور لم ير معظمه المسرح ٠٠ كان من الممكن أن يصدم ذلك جمهور بنى سويف فى افتتاح الفرقة فلا نعثر له على أثر بعد ذلك حتى ولا (بالطبل البلدى) ٠ أخطرنا المؤسسة بذلك واتخذنا قرارا باختيار مسرحية (الحالة ج) وكان المسرح القومى قد قدمها ٠٠ أى انها على المستوى الفكرى اللائق لان يقدم لجماهير واعية ، الى جانب أنها كانت كوميديا خفيفة يمكن لها ان تخلق لمشاهديها جوا من الامتاع ومن التسلية البريئة الصادقة الخالية من ضرب الحذاء وشد الشعر وشقلبات التهريج والاسفاف التى كان يقدمها فى ذلك الوقت المسرح الكوميدى التابع لمسارح التلفزيون المسرحية ٠

بدأت العمل ووزعت الأدوار على الممثلين والممثلات ٠٠ كنت أرى بعض الممثلات يحضرن فى اصطحاب مرافق ٠٠ كم كان جميلا وعزيزا على نفسى أن أرى ثقة أهل هذا البلد فى المسرح ٠٠ هذه الثقة التى دفعت بهم لأن يرسلوا بناتهن فى اصطحاب شغالة أو أخت صغيرة تنتظر حتى تنتهى البروفات ٠ ولا يمنع أيضا أثناء انتظارها من أن تتدخل أو تعترض على أحد مواقف الاخراج التى قد تكون خارجة بعض الشىء ٠٠ الا أن بعض ممثلاتنا كن يحضرن وحدهن بالطبع وكنت أقدر النوعين لان كل منهما مشترك معى فى حبه للمسرح وقدسيته ٠ كنا نقيم التدريبات مساء اذ كان أعضاء الفرقة يعملون فى وظائفهم الحكومية فى الصباح ، وكنت أستغل وقت ما قبل الظهيرة لاعداد الحركة المسرحية أحيانا وللقراءة والاطلاع وتسهيل مشاكل الفرقة أحيانا أخرى ٠ لازلت أذكر الأستاذ ابراهيم العفيفى رئيس مجلس ادارة الفرقة ومدير عام التربية والتعليم ببنى سويف فى ذلك الوقت ٠٠ انه فنان هو الآخر اذ نشرت له مؤلفات شعرية ومسرحية وكان احساسه بهذا النبض الغالى المتعلق بحب المسرح مساعدا ودافعا لنا وللفرقة على ان تمضى فى طريقها الى الأمام وبالسرعة الزائدة ٠

لا أنكر أننى عانيت كثيرا أثناء تدريبات الأداء التمثيلى (الطرابيزة) ،

يشاركنى فى ذلك كل مخرج ساعد فرقة اقليمية على اخراج باكورة انتاجها الأول ·· بمعنى أن طرق الأداء الحديثة التى نهلنا منها فى الخارج كانت تنفذ بصعوبة وبخطى حثيثة مع ممثلينا المختارين للفرق الاقليمية · وليس هذا ذنبهم · فقليل منهم من كان يشاهد المسرح رؤية العين ·· أو يقرأ المسرحيات المترجمة ·· انما كانت كل صلتهم بالمسرح هى شاشة التلفزيون · وليس هذا كافيا بالطبع لأن يعلم وأن يصقل وأن يوجه فالمسرح هو فن الحضور ·· حضور الممثل بلحمه وشحمه وحضور التأثير الفورى على المشاهد · فاذا ما اختلفت الوسيلتان أواحداهما لم يصل التأثير تاما مكتملا ·

أعطتنا المحافظة قاعة من قاعات مديرية التربية والتعليم لاجراء التدريبات ، كان الممثلون يذهبون قبل ميعادهم لينقلوا المكاتب وبعض الكراسى من حجرات موظفى مديرية التربية والتعليم الى الصالة الواسعة حيث مكان التدريبات ، وبعد خمس ساعات والعرق يتصبب من جبينهم حبا لهذا الفن القدسى كانوا يعيدون كل ما أحضروه من مهمات لننصرف فى المساء الى أحد المقاهى بعد أن تنصرف بالطبع عضوات الفرقة الى منازلهن ·· كانت المناقشات حول المسرح ومسرحيات القاهرة وكنت أسمع آراء كبيرة تفوق زيف بعض ممثلينا فى العاصمة المتنقلين بين موارد الرزق السريع الضاربين بكل أصول المسرح وحقه عليهم عرض الحائط طالما أن الأضواء تستقبلهم برعايتها ·

عهدت بالديكور الى أحد فنانى بنى سويف ·· ولا أكتمك الحق أن منزله وحجرات أولاده كانت هى المرسم الخاص به وعندما شبك البانوهات (الحوائط العالية) كان ذلك يجرى فوق سطح بيته ·· وكم كنت سعيدا أن أذهب لأشاهد الألوان وتنفيذات الديكور وأجد رائحة البويات تعطب حجرات البيت ، وكادت دمعة من عينى تزفر عندما وجدت منفذ الديكور يسعد بانجازه لمهمته وكان قد استدعى بعضا من أقاربه ليساعدوه فى التنفيذ · لا أنكر أيضا أنه حدثت بعد تعديلات ولكنها كانت طفيفة جدا اذا ما قيست بما نراه فى مسارحنا بالعاصمة ·

❊ زوزو ماضى فى مسقط راسها :

كنت أعلم ان الفنانة زوزو ماضى من بنات بنى سويف ·· وعرضت عليها أن تشترك فى أول مسرحية هى باكورة انتاج فرقة بنى سويف المسرحية · وسارعت السيدة الفاضلة الى القبول ·· بل وأعلنت تبرعها فى العمل مجانا بلا مقابل من أجل ميلاد هذه الفرقة ·· كنا نقدم لها فقط تذكرة السفر ونستقبلها بالترحاب على محطة القطار · وكانت تنتظم فى

جلسات التدريب المحددة لها ولم تتخلف جلسة واحدة حتى تاريخ عرض المسرحية ٠٠ وأعلنا ذلك فى الأفيشات والاعلانات ، وكانت (ضربة معلم) فقد كان كل جمهور بنى سويف ينتظر اليوم الموعود ٠٠ يوم أن تنفرج الستار على الفرقة الجديدة وعلى النجمةالمعروفة زوزو ماضى ٠ كنا نعرف ان لدى السيدة العظيمة أشغالا أخرى قد تعوقها عن الاستمرار فى العمل فعهدنا بدورها الى ممثلة محلية من عضوات الفرقة كانت تشترك مع زوزو ماضى فى التدريبات بروح جماعية رفعت من معنوية كل زملائنا أعضاء الفرقة هناك ، وأعطتهم درسا فى انكار الذات والترابط من أجل نجاح شىء واحد يدفع الى نجاحهم جميعا ٠٠ ذلك الشىء هو (فرقة بنى سويف المسرحية) ٠ وصفق الجمهور ليلة الافتتاح وبكت زوزو ماضى التى عادت لجمهورها٠٠ نفس الجمهور الذى شيعها بالسخط عام ١٩٣٩ وهى فى طريقها لتبدأ حياتها الفنية ٠ عملت الفرقة خمسة أيام متوالية على مسرح دار الثقافة ٠٠ كان يؤمها يوميا ألفان من الجمهور وكانت التذاكر تنفذ طيلة هذه الأيام الخمسة وكانت الأسعار هى ٢٠ قرشا و١٠ قروش و٥ قروش ٠ كان من برنامج الفرقة أيضا بعد ذلك أن تجوب المراكز التابعة لمحافظة بنى سويف ، ولست أدرى هل نفذ ذلك أم لم ينفذ ؟ لأننى انشغلت من ناحية فى اخراجات القاهرة ، ولأن سياسة المؤسسة قد تغيرت بعض الشىء بالنسبة لفرق الأقاليم ٠ ليس هذا هو المهم ٠٠ ولكن التجربة كانت قاسية بحق من ناحية عدم وجود المسرح الملائم لها فى ذلك الوقت ٠ قدم العرض فى الصيف ولم يكن المسرح قد اكتمل بعد ٠ بل اننى يسرنى أن أقول ان خشبة المسرح نفسها كان نصفها الخلفى لا زال مليئا بالسقالات) وأعمدة البناء الحديدية والخشبية وكان الممثل ينتقل على كوبرى خشبى هزاز ، من الكالوس الأيمن الى الكالوس الأيسر فيما لودعى دخوله من أحد الأبواب من الناحية الأخرى ٠ وكان مسرح دار الثقافة قد صمم على أن تستعمل خشبة مسرحه من الخلف أيضا حيث امتدت أمامه قطعة أرض فضاء واسعة مهدناها بشق الأنفس ووضعت فيها الكراسى وقسمت الى درجات الصالة الثلاث وأقيمت أنوار الصالة وكذلك أجهزة تكبير الصوت ٠ ومضيت ليلة بطولها حتى أشرقت الشمس أعمل فى تدريبات الاضاءة والصوت ٠ كان زميلنا فى الفرقة المخصص للاضاءة يستعمل الأكباس فلم تكن هنـاك سكاكين كهربية بعد ، وكانت البدائية القوية رائدة هذا العرض ٠٠ الأمر الذى زاد من أهمية التجربة ٠٠ اذ انها أفصحت عن اصرار فردى وجماعى على قيام الفرقة وعلى تقديم العرض المسرحى لجماهير بنى سويف ٠ لقد اخرجت المسرحية بدون ستارة للمقدمة ٠ وكنت أعلم أن جو المسرحية قد لا يتوافق مع هذه المودرنية ولكن شراء ستارة كان يعنى أن ننفق مبلغ ٣٠٠ جنيه ونحن فى أشد الحاجة الى الاقتصاد ٠٠ وكانت الأضواء بالنسبة

لخشبة المسرح هى البديل عن الستارة ودخل الجمهور فى أول المسرحية ليرى أمامه المنظر عاريا الا من الممثلين ، وعندما بدأ التمثيل حلت الاضاءة محل الستار الأول وسارت الأمور فى مجراها الطبيعى ٠

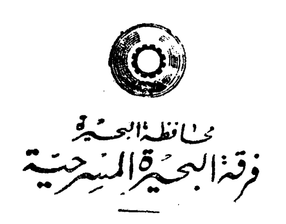
ونحن اليوم لا نسمع شيئا عن فرقة بنى سويف المسرحية ، ٠ وكان من المفروض أن تبحث الأسباب التى توقفت من أجلها هذه الفرقة ، وهى أسباب مادية على ما أظن لأن العناصر البشرية موجودة وتحت الطلب ٠٠ بل ان هذه الفترة الطويلة من الانقطاع قد زادتهم تمسكا بالمسرح اصرارا منهم على متابعة الكفاح والسير فى طابور الفرق الاقليمية خاصة بعد أن عادت المؤسسة الى الاعتناء بهم ٠٠ وليس هذا رأيى فقط ٠٠ بل انه رأى أعضاء الفرقة الذين جمعتنى بهم ظروف عاجلة ٠٠ فكل منهم ينتظر الفرج ليزاول نشاطه وليقضى على ساعات الملل التى يعانيها الفنانون فى بنى سويف ٠

***نتائج التجربة :**

١ ـ العمل مع الفرقة الاقليمية الجديدة برغم المصاعب التى يلقاها المخرج والوقت المتسع الذى ينفقه على التجربة ٠٠ يعطيه احساسا عاليا جدا بقوة الخالق الفنى ، ويربط بين قلبه وقلوب فنانى الأقاليم بعرى صداقة لا تنفصم أبدا ولا تخرج من النفس مدى الدهر ٠٠ وهذا هو سحر العلاقة بين الفنان وفنه ٠

٢ ـ تجربة بنى سويف وفرقتها أثبتت أن هناك فنانين وفنانات من الذين يقفون اليوم على قمة النجاح يؤيدون حركة الأقاليم ويبذلون من وقتهم الثمين ما يعادل ما تبذله المؤسسة أو المخرج أو عضو مجلس الادارة من تعاون من أجل المسرح الحقيقى الذى نرجو له الانتشار على مستوى القاعدة الشعبية فى قرانا ومحافظات جمهوريتنا ٠

٭



تقـــدم

الناس اللى فى السما الثامنة

كوميديا فى ثلاث فصول

تأليف علي سالم
اخراج كمال عيد

موسم ٦٥ / ١٩٦٦

مطبعة المستقبل بدمنهور

١٠ ـ الناس اللى فى السما الثامنة

(علـى ســالم)

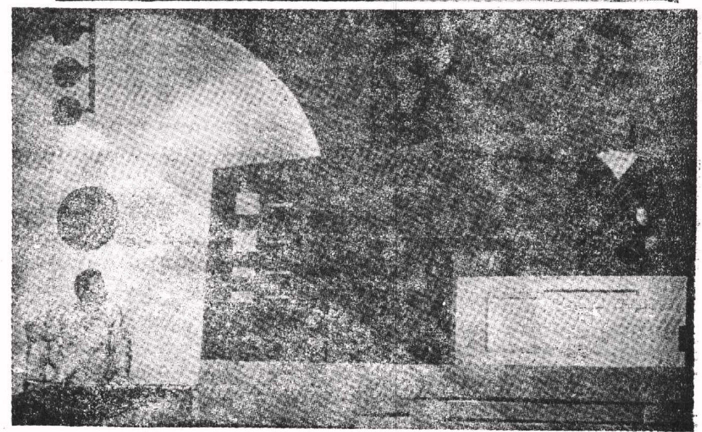
*** مقدمـة للمسرحيـة :**

المسرحية من نوع (الفانتازى) الخيالى ٠ الدكتور ميدو ناظر محطة للصـــواريخ على الأرض ينطلق بصـــاروخه هربا من ســـكان الأرض وبيروقراطيتهم بحثا عن حياة أفضل ٠٠ فوق فى السما الثامنة حيث يصل الى امبراطوريتها ٠٠ حيث العلم وحيث الأبحاث ، وحيث يجد الامبراطورية قائمة على قدم وساق بعد ان حشرت يد ابن الامبراطور فى (زلعة) ، ومجلس الأكاديمية العليا يجتمع اجتماعات مستمرة لحل قضية الزلعة من يد ابن الامبراطور ٠

وفى شخطة واحدة من ميدو تسقط الزلعة وتفتضح مناقشات علماء السما الثامنة ويتكشف للجمهور نوع الناس اللى فى السما الثانية ونوع بيروقراطيتهم ، وهى لا تقل ان لم تكن زادت واستشرت عن بيروقراطية الأرض اللى تحت ٠

* * *





فرقة دمنهور المسرحية ٠٠ هى ثانى الفرق الاقليمية التى بدأت نشاطها الفنى بعد مولد فرقة الاسكندرية المسرحية ، جارتها فى الموقع الجغرافى للاقليمين الاسكندرية والبحيرة ٠ كان لى شرف اختبار هذه الفرقة، كما اختبرت من بعدها فرق بنى سويف وسوهاج والاسماعيلية وأخيرا القليوبية ٠ بطبيعة الحال كنت أعرف هذه الطاقات الفنية التى اختبرتها فى يوم من الأيام ٠ ولكننى لا أذكر على وجه التحديد الطبيعة الفنية لكل عضو ولا التطورات التى اجتازها العضو ومر بها متطورا خلال ثلاث سنوات على خط مسيرة الفرقة العظيمة ٠ الذى أعرفه تماما أنها فرقة مسرحية تعمل طول السنة بانتظام ٠ خصصت فرقة البحيرة المسرحية يوم الأحد من كل أسبوع وفى أكبر دور السينما فيها ، مسرحا يؤم اليه جمهور البحيرة الذى أصبح يعرف تماما ان يوم الأحد هو اليوم الأسبوعى لعيد مسرحه الاقليمى ، وحيث تقيم الفرقة سنويا عليه أربع مسرحيات جديدة فى كل عام ٠

اختطت الفرقة أسلوبا جديدا لم تسبقها اليها فرقة فى تخطيطها ، فيما يتعلق بقضية الاخراج المسرحى ، فقد عهدت الفرقة الى الأستاذ فتوح نشاطى بافتتاح موسمها الاول بباكورة انتاجها ٠ ومن الحسن ان كان الصديق فتوح ضمن لجنة الاختبار معنا وهو بذلك قد أفاد بطبيعة الحال، لأنه يعرف الخامات المتقدمة والناجحة فى الاختبار الى جانب أن بداية لمسرحية الافتتــاح لم يكن قد مر عليهــا طويل وقت على اجراء تلك الاختبارات ، فكانت الخامات الفنية التى قدمها الناجحون فى الاختبار لازالت عالقة بذهنه الكبير ٠ ان الفرقة بعد ان بدأت بأحد أركان المسرح المصرى حقيقة فى باب الاخراج ، قد رأت أن تجدد شبابها كما يقولون ، فعهدت بكل مسرحية الى مخرج جديد ، حتى يمكن لممثليها وجهازها الفنى والادارى من التعرف على مختلف الوســائل فى الاخراج وفى التمثيــل وفى المعاملة ٠ فمما لا شك فيه أن لكل شيخ طريقة ٠٠ خاصة اذا كانت اتجاهات المخرج فى العصر الحديث هى التى تفرض وتحدد أسلوب العمل ونظام التدريبات وطريقة شرح المسرحية للممثلين ٠ والفرقة قد سعت أيضا الى اختيار عدة مسرحيات ذات ألوان مختلفة ٠ لا أريد أن أؤرخ لفرقة البحيرة المسرحية فالمجال هنا مخصص للتجربة الفنية التى قدمتها مع الفرقة فى موسمها الثالث ٠٠ مسرحية (الناس اللى فى السمـا الثامنة) ٠

❋ مقابلة مع المدير والمؤلف :

بدأت مرحلة هذه المسرحية عندما فتحت بابى لأجد الصديق محمد غنيم ومعه على سالم مؤلف المسرحية ٠ وعرفت أن الموضوع هو اختيارى

لاخراج مسرحية (الناس اللى فى السما الثامنة) • طلبت منهم أن أعيش فترة من الوقت مع المسرحية حتى يمكننى ابداء الرأى فى قبولها أو رفضها •• وانصرفا ، وقرأت المسرحية عدة مرات ، وكانت المسرحية قدفازت بجائزة أولى فى مسابقة لنادى المسرح •• ولم يكن فى اعتبارى فوزها أو عدم فوزها •• انما كان المهم لدى ان أحب المسرحية ، استنادا لقبول المخرج الفرنسى جان لوى بارو أنه لا يخرج المسرحية الا اذا قضى فترة معايشة وأحس من خلال هذه الفترة ان عاطفة حب أو علاقة ود قد تولدت بينه وبين النص •• عندئذ يقرر أو لا يقرر الاخراج من عدمه •

قرأت النص مرات ومرات • ووجدت ان به خامة طيبة ، وكان واضحا انه فى حاجة الى بعض التعديلات التى دونتها وأبلغتها لعلى سالم فيما بعد •• كان النص يهاجم البيروقراطية بشدة وبوضوح • الذى أعرفه ان المؤلف كان يرغب فى ان يصل هذا الهجوم للجماهير المشاهدة، وكان يحاول أن يجعل هذا الهجوم مستترا •• بشرط أن يصل • وقد كان ذلك بطبيعة الحال من رابع المستحيلات •

فظهور الهجوم أو الامتعاض من شىء لابد له من ظواهر أو علاقات ليظهر بها ، وان لم تكن هذه العلامات على مستوى البروز أو الظهور سواء ما كان منها بالحركة أو الكلمة أو الصمتة أو الايماءة فكيف يمكن ايصال ذلك للمشاهد المسرحى الجالس فى صالة الجمهور ؟ ناقشت على سالم ولا أنكر أن لديه ممارسة لقضايا الحياة التى يبدو أنها طحنته كثيرا • ليس هذا عيبا يقلل من على سالم ، ولكنه يقف على العكس الى جانبه كمؤلف مسرحى ، المهم استغلال هذه العداوة بينه وبين اللااخلاقيات على مستوى الدراما ، وهو فى رأيى كمخرج مسرحى ما ينقص المؤلف على سالم •• أن يكيف ما يحسه وينقله الى مشاهد التسلسل الدرامى ، الذى يؤكد فى طياته التطورات الدرامية لنص من النصوص ، ليأخذ طريقه على مدار فصول المسرحية الى الذروة وأن يؤثر فى النهاية وأن يفعل السحر بنفس آراء على سالم وأفكاره • اقترحت التعديلات فوافق المؤلف وأبقينا بعض النقاط لمناقشة تعديلاتها بعد قراءة النص على الممثلين • وقبلت اخراج المسرحية ولم يبق الا السفر الى دمنهور هذه المدينة التى ذهبت اليها ثلاثة أيام متوالية أيام اختبارات فرقتها ولم أكن أدرى أننى سأكون دائما ضيفا دائما يذهب اليها خمسة أيام أسبوعيا لمزاولة تدريبات المسرحية الجديدة (الناس اللى فى السما الثامنة) •

كنا فى فصل الشتاء وفى رمضان • جمعنا الفرقة بأسرها أحد أيام السبت وبعد افطار ذلك اليوم اجتمعنا فى الساعة السابعة مساء بمقر الفرقة الذى تشغله باحدى الشقق فى احدى العمارات بدمنهور • كانت

الفرقة تقيم فى نفس اليوم بروفة عامة لمسرحية « الزوجة المجنونة » باخراج نور الدمرداش على مسرح المدينة الذى تعودت الفرقة ان تمثل عليه ٠ المهم اننا قرأنا النص وقد تركت على سالم المؤلف الجديد يسعد بقراءته ويفسر شخصياته ويشرح مطالبه وكل أفكاره ، حتى يمكن أن تصل أفكار المسرحية الى أفراد الفرقة دون أية تعقيدات أو لبس فى فهم أحدهم للتفسير العلمى لشخصيات المسرحية ٠ كانت أسماء الشخصيات هى أهم ما لفت نظر الممثلين لأنها كانت من عالم آخر ، وكانت فائدة كبرى حضور المؤلف الى دمنهور وقراءته للمسرحية وأسماء شخصياتها ٠ لأننى أذكر أننى شهدت عرض فرقة كفر الشيخ المسرحية ٠ حيث قدمت المسرحية فى اطار طيب على مسرح مكشوف ، وكان من الواضح ان زيارة المؤلف لم تتكرر عندهم لأن غالبية أسماء الشخصيات المسرحية كانت تنطق خطأ نتيجة عدم وجود المؤلف فى القراءات الأولى بطبيعة الحال ٠

بعد أن انتهى على سالم من قراءة النص توجهنا لمسرح المدينة وشاهدنا بعضا من التدريب النهائى للزوجة المجنونة وأذكر اننى هذه الليلة ٠٠ تأثرت أكبر ما تأثرت بتمثيل المطرب الممثل محمد نوح عضو فرقة البحيرة وعضو المسرح الحديث حاليا الذى شدنى أكثر مما شدنى أى شىء آخر فى هذه المسرحية ٠

عاد على سالم الى القاهرة وتكررت سفرياتى الى دمنهور تمهيدا لتوزيع الأدوار استخرجت لى المحافظة اشتراكا كيلومتريا بالدرجة الأولى من القاهرة الى دمنهور وبالعكس وحددت جلسات التدريب وكانت خمسة أيام أسبوعيا ٠ الحقيقة ان هذه كانت مفاجأة غير سارة للزملاء أعضاء الفرقة من الممثلين والممثلات فلم يتعودوا على هذه الجلسات الطويلة الأمد ٠٠٠ الا من مخرج واحد ذكروه لى لاحرج ان اذكر اسمه فهذا مما يدعوه الى الفخر ٠٠ انه المخرج عبد الرحيم الزرقانى ٠٠ الذى كان قد قدم بنجاح تجربة لمسرحية « القضية » للطفى الخولى كان سبق أن قدمها على المسرح القومى بالقاهرة وحققت نجاحا كبيرا ٠ اخترت أحد المخرجين المحليين من هناك رشحه مدير الفرقة للعمل معى فى غيابى فى اليوم السادس والسابع من بقيـة الأسبوع ٠٠ كان هذا الزميل هو المخـرج أحمد وجيه ٠٠ ومن حق القارىء على أن أذكر له أننى لم أر منذ عودتى من الخارج مساعد مخرج وشخصية قوية منتبهة واسعة الأفق لدرجة كبيرة حريصة على نقل ما تلفظه شفتى المخرج كما وجدت فى أحمد وجيه ٠ ليست هذه تحية له ولكنها حقيقة أقل أن تذكر ونحن نسجل بذلك تجربتنا مع مسرحية (الناس اللى فى السما الثامنة) ومع فرقة البحيرة المسرحية ٠ نموذج آخر اجتمعت به هو مهندس الديكور محمد

الخراشى الذى صمم ديكور المسرحية . أقمت معه جلسات لتفسير النص من الوجهة النفسية ومن الوجهة التنفيذية للألوان والمساحات .. وشرحت له كيف يمكن أن نقيم ديكورا شفافا خياليا يناسب أحداث المسرحية لا يخضع للواقع فى شىء ، وان كان يمسه من ناحية النتائج المطلوبة ابرازها للجماهير .. وكان أن أقام لقصر امبراطور السما الثامنة حائطا عاليا (بانوه) جاء أمامه على ارتفاع كبير بعض الشىء عرش الامبراطور وبين ارتفاعات مختلفة الأشــكال كان تصــميم باقى الردهة فى القصر الامبراطورى ، بما لا يعطى أية ملامح رمزية أو واقعية أو حتى تاريخية .. بل العظمة فى فكر المصمم أنها تسير بك مع الانطباعة الأولى إلى الخيال ، والى تلك المساحة الشاهقة من الارتفاع (مكان امبراطورية السما الثامنة) ، والى هذه السنين البعيدة التى لم نصل اليها بعد (سنة ٣٠٠٠ حسب ما تسير أحداث المسرحية) . بمعنى أن صعوبة التصميم هنا كانت قائمة على خيال المصمم وفقط . ذلك لأن المصمم لم يعش بعد عام ٣٠٠٠ ليجد فيه مدلولات تعينه على الاستلهام أو التقليد أو طبع ما قد يكون قد علق بذهنه ، ثم ان المصمم أيضا لم يصعد الى السما السابعة حتى يمكنه أن يعرف ما يدور على مسافة منها فى السما الثامنة . ولذلك جاءت البانوراما الخلفية بفتحاتها الدائرية الصغيرة التى اتسعت فقط لابراز رأس الممثل والممثلين الذين يقومون بأداء البرولوج وهو المقدمة الأولى للمسرحية ، فى شىء من السحر ، حيث كانت الاضاءة مختفية تماما .. الا من بطارية أمسكها كل ممثل بيده ووجهها الى وجهه لتضىء الوجه فقط من فتحة التــل الرمادية المقطــوعة فى بانورامة الصــدر ، والتى لم يستغرق استعمال هذا البرولوج أكثر من أربع دقائق ، ليفتح الستار بعدها على ردهة قصر الامبراطور .. الذى كان فى نفس الوقت موجودا على خشبة المسرح . وفى الفصل الثالث تغير المنظر الى قاعة أخرى بالقصر حيث يجتمع علماء الأكاديمية العليا ، وعلى نفس الارتفاعات اســتغل المسرح لتركيب عدة اطارات خشبية تشير الى شكل القمر الذهبى أحيانا والى الآلية الجبارة المتمشية مع عام ٣٠٠٠ أحيانا أخرى .

ومع عظمة التقدم العلمى الذى أحرزه علماؤها البيروقراطيون . وحيث كانت النجوم تلمع ساطعة فى الليل مساعدة الأجزاء الرومانتيكية فى المسرحية على ايجاد اضاءة خاصة بها .. اضاءة حالمة تزيد من تجسيد الخيال والفانتازى اللذان تتمتع بهما المسرحية .

* الأداء التمثيلى فى البحيرة :

كانت أكبر المشاكل بالنسبة للتنفيذ الفنى لهذا العرض هو طريقة الأداء التمثيلى . فالاغلبية من الممثلين تمسك النص أو الدور فى يدها

ثم تقرأ كلاما غير المحدد فى النص · لم يكن ذلك عن قصد ولكنه كان عن عادة ·· عادة ان يقول الممثل جملته ولا يمنع من اضافة ما قد يحلو للممثل أو يجده هو (محبشا) لوقع الجملة أو سائرا مع مثل يقال فى النص الأصلى · كنت أوقف الممثل وكان يتضايق كثيرا ·· أو كان احساسى يملى على انه يتضايق · وتكررت هذه الملحوظة ··

ولم أيأس ، فقررت ايقافى للممثلين · كنا نحلل النص كلمة كلمة ، ونحاسب على طريقة الأداء التمثيلى ، وندرب الصوت ، ونطرح للمناقشة العلمية كل ذلك ، ونتعامل على أساس استمرار مسرح البحيرة وليس على أساس ان تنتهى من المسرحية وأعود الى القاهرة ·· (وخلاص) ·

ولا أنكر أننى كنت دقيقا مع الممثلين (ومحبكها حبتين) اذ كان الأمر يقتضينى ذلك ، لأنه كان من المقرر الاستعداد لهذه المسرحية لمهرجان المحافظات الذى كانت ستقيمه المؤسسة وأعلنت عنه فى الشتاء الماضى · كان مساعد المخرج يسجل التون واللفتة والاشارة والحركة والايماءة وكل ما يمكن أن يدور بخلد مخرج يهتم بدقائق الأمور ، وكنت أعمل بجلسة التدريب من السادسة والنصف بعد الافطار مباشرة الى الواحدة صباحا وأحيانا الى الثانية صباحا ·· حتى السحور · أنا اعترف بأننى كنت قاسيا فى طلباتى بالنسبة لجلسات التدريب ولكن من الممكن تصور موقف أى مخرج فى مكانى يحاول بفرقة يخرج بها لأول مرة ، ولا يعرف بالتأكيد امكانيات عنـاصرها على وجه التدقيق ، وماذا يمكنه أن يفعل غير ذلك · ولكنى فى الوقت نفسه كنت احترم هذا الجمع من الفنانين ·· وتلك المجموعة المتناسقة المحبة للمسرح مما جعلنى أعترف بذلك صراحة فى برنامجهم المطبوع وأكتب الكلمات التى أردت أن أعبر بها عن بعض ما أحمله لتلك المجموعة من شكر على حبهم واخلاصهم وتفانيهم لفن المسرح · كتبت أقول « ··· وأن نضحك جميعا بملء أفواهنا وأن نترك أساريرنا تنفرج وأن نلقى بهمومنا للحظات نستمتع بفن مسرحى خالص يقدمه زملاء لى مكافحون فى اقليم البحيرة يبذلون دماءهم ويقتطعون من وقت راحتهم ويستهلكون من حرارة دمائهم الكثير من أجل هواية المسرح ، ومن أجل اقامة دعائم أصيلة لمسرح اقليمى يعتمد على الروح قبل الصنعة ، وعلى الايمان قبل المادة ، وعلى الحقيقة بدل التزييف · وكل ذلك فى الفن المسرحى يوصل لأشرف اللحظات وأنبل الأهـداف وأعظم النتائج وأقدسها · واذا كانت هناك كلمة ختام فهى اننى من خلال هذه التجربة أستطيع أن أعلن عن سعادتى بمقابلتى لزملاء مكافحين مخلصين لفن المسرح الذى أقدسه ·· راجيا منهم ومن معاونيهم الاداريين فى هذه الفرقة أن يستمروا فى حمل مشعل الحرية الفنية من أجل القاء الضوء

على أماكن أخرى من جمهوريتنا نرجو أن يصل فيها الفن المسرحي يوما ما الى النقطة التى تتمتع بها محافظة البحيرة التى تتنفس نسيم الفن فى جو من الحرية بفضل محافظها المتحمس للفن وجيه أباظة » ·

حينما أطنبت القول لهؤلاء الممثلين لم يكن ذلك زيفا وانما كان تقديرا بسيطا أردت أن أعبر به عن الفترة التى عشتها معهم · واذا كنت قد سافرت لمدة شهرين متتابعين الى دمنهور واجتمعت بهم مئات الساعات، فان ذلك يؤكد لى من خلال كلمتى اليهم أننى أعرفهم حق المعرفة وأننى قد أجبرت جميعهم (بقوتى) فى بعض الأحيان على البقاء فى التدريب وفى أدق الأوقات ، ولكن النتيجة التى قدموها والتى حصلوا بها على تقديرى كانت من أعظم النتائج التى تربط مخرج بمجموعة جادة تكافح بمختلف الوسائل الفنية المشروعة ، لتعبر عن تذوقها للفن ، وعن أحقية ممارستها له ، تؤيدها فى ذلك قوتها ونشاطها ووعيها الدائم الدائب ·

* عيد الحـركة المسرحيـة :

كنا قد انتهينا من تدريبات الأداء التمثيلى التى استغرقت خمسة أسابيع لم نتحرك فيها من على المائدة وكانت معنا ممثلتان من فرقة البحيرة المسرحية · وبعد الانتهاء من كل هذه المراحل حددت مكان المسرح الذى اقترحته على ادارة الفرقة لأقوم بتدريب الحركة المسرحية عليه · كانت احدى القاعات الكبيرة بمقر الفرقة وكانت قد جهزت بواسـطة مهندس الديكور بديكور كروكى كنت قد طلبته قبل الموعد المحدد لبدء تدريبات الحركة المسرحية · كنت أحس بظاهرتين غريبتين يوم بدأنا الحركة المسرحية يهمنى أن أوضحهما للقارىء العزيز ·

أولهما ، أن الممثلين كانوا فى حالة دهشة من أننى أقمت براتيكابلات وارتفاعات وأقمت ديكورا يكاد يكون صورة طبق الأصل من ديكور المسرحية الذى كنت بطبيعة الحال قد عرضـته عليهـم حتى يمكنهم أن يتخيلوا ما ستكون عليه الديكورات وحتى يكونوا عند انتقالهم لتدريبات الحركة المسرحية على وعى (بالميدان المسرحى) الذى سيمارسون فيه تحركاتهم وجلساتهم ونهوضهم ، وكذلك للتعرف أيضا على أماكن جلوسهم وعلى الأثاث المستعمل والمسافة التى تفصله عن بعضه البعض ·· الى آخر هذه التفصيلات التى تتضمنها عادة خشبة المسرح بما عليها من ديكور وأثاث وقطع اكسسوار · لقد اعترف كل منهم أن هذه الطريقة قد جعلتهم يعيشون ميدان الأحداث ولم يتراجعوا الى الوراء فى سخط حينما وصل الديكور لأنهم ظلوا شهرا كاملا فى الحركة المسرحية يرونه (بديكور كروكى) وبنفس الأبعاد التى عملوا فيها شهرا ·

الظاهرة الثانية ، وهى التى جعلت الدموع تنهمر من عينى . هذه الحركة الغريبة التى لحظتها وأنا أشرف على وضع الكراسى وأدوات العمل والاكسسوار والديكور الكروكى فى اليوم الأول لتدريبات الحركة المسرحية . لقد قطع كل ممثل مالا يقل عن عدة كيلومترات فى قاعة التدريب وكلهم يجرون فى أقدامهم وهم يتمتعون بادوارهم التى كانوا قد حفظوها عن ظهر قلب . أيمكن أن نجد لهذه الصورة الحية الصادقة مثيلا فى مسرح آخر ؟ بالتأكيد لا .

بعد عدة أيام من تدريبات الحركة المسرحية تغيبت احدى الممثلات ، وأعفيتها من الدور فلم يكن من المعقول أن أسافر من القاهرة لأحضر تدريبات ناقصة من أداء الممثل . لقد كنت فى ذلك الوقت أستعد فى القاهرة لتقديم مسرحية برخت التعبيرية (طبول فى الليل) على خشبة مسرح الجيب ، وكنت كثيرا ما أعود من الجيب الى دمنهور ثم أرجع للجيب دون أن أمر على بيتى . وهذه الحركة غير العادية التى كانت تحدث فى حياتى هى التى جعلتنى أظهر بمظهر الجدية أكثر من اللازم .. فضلا عن احساسى بالخوف من نتيجة التجربة .. تجربة أن أعمل فى مسرحيتين فى وقت واحد . لقد فعلتها قبلا .. وفعلا ولازال يفعلها غيرى كثيرون . ولكن القاعدة العلمية تنفى وتحطم هذا الشكل من أشكال (الانتهازية الفنية) . ومسارح العالم أمامنا وبرامج مسارحهم موجودة ومطبوعة تحت الطلب والعرض ، ولا يمكن أن نجد لهذه الظاهرة مثيلا فى مسرح جاد أو مسرح يعمل فيه أناس جادون . بمعنى أن فكر المخرج لا يمكن ان يقسمه الى عدة بؤر فنية .. خاصة اذا كان الفارق الزمنى بعيدا فى عصر المسرحية .. أضف الى ذلك اختلاف طبيعة الممثل فى هذه الفرقة عن ذاك .

حقيقة أن أخرج مسرحيتين فى وقت واحد يبدر ربحا ماديا ، وقد يقوم به أحد المديرين الفنيين أيضا فتصبح الفائدة أعظم ، ولكن المهم اكتسابه من خلال هذه التجربة ، عدم تحميل الأشياء أكثر من طاقتها ، وعدم الخلط حتى لا يأتى شىء على حساب شىء آخر . ان المخرج فى كل بقاع العالم لا تتجاوز أعماله قطعتين فى العام الواحد ، الى جانب ما يقدمه لدولته فى مجال التدريس أو التمثيل أو الدراسات أو البحوث .. ولكن المخرج فى بلدنا يريد أن يمثل بكثرة . وأن يكتب بكثرة ، وأن يخرج بكثرة وثالثهما شر البلية . ان تحت أيدينا قائمة طويلة تؤكد ان المسرحيات التى تعارضت فى اخراجها مع مسرحيات أخرى لمخرج واحد — حتى ولو كان أعظم العظام — لم تصب من النجاح الكثير .

نحن لا نعارض هذا الاتجاه الا من ناحية الابقاء على الأمانة الفنية . واذا كان هذا التصرف للمخرج حتى لو كنت أنا .. فان الواجب على

الدولة وعلى المصلحة المهيمنة على المسرح أن ترجع الى أعمال الآخرين العالميين وتطلع على مواسم الكوميدى فرانسيز مثلا والمسارح القومية فى الدول المتحضرة ذات الباع الطويل فى حياة المسرح ، لتجد أن عليها أن تخطط لمسرحها ٠٠ خاصة فى هذه الآونة التى نحاول فيها العودة الى قيم العروض الفنية بصرف النظر عن الكم الفنى ٠

المهم اننى بدأت مرحلة الاخراج بالحركة المسرحية فى (الناس اللى فى السماء الثامنة) ٠٠

هذه المرحلة التى ظلت قرابة الشهر ونحن نعمل ليل نهار من أجل اعداد المسرحية ، وانتظارا لقرار مؤسسة المسرح عن اعلان بدء المهرجان ٠ كان واضحا من تجربة الحركة المسرحية أن غالبية الممثلين فى دمنهور كانوا وقد مروا بمراحل فنية من طبيعة الحركة التى جعلتها (لينين) أسرع الى التنفيذ من اخوانهم فى بنى سويف ٠ ان ذلك يعود بطبيعة الحال الى التجارب العديدة التى وضعهم فيها المسئولون هناك من قيام تجاربهم فى كل مرة جديدة مع مخرج جديد ، ومن هنا تتضح القيمة الفنية التى تجد عليها ممثلو دمنهور فمنهم من تأثر بالزرقانى حتى فى حديثه ، ومنهم من كان مولعا بكمال يس يقلده فى مشيته ، ومنهم من قلدنى فى قيادة جلسة التدريب ٠٠ لذلك لم يكن هذا مستغربا ٠ فالتمثيل أصله المحاكاة والتقليد، وقد كان من حسن الحظ سيرهم فى الطريق الطبيعى ، وساعدهم على ذلك هذا العرض الأسبوعى الذى تحتفل فيه دمنهور بيوم عيدها ٠٠ يوم الأحد المسرحى من كل أسبوع ٠

★ الممثل هو المسئول وليس المخرج يا أستاذ ٠٠

وقرب نهاية جلسات التدريب للحركة حدثت حادثة لطيفة ٠٠ لابد من ذكرها هنا لنؤكد حقيقة علمية ، وهى أن المخرج هو المسئول عن كل ما يقدم فى المسرحية المعهود بها اليه٠٠اذ لايزال هناك بعض من يحتج على هذه الوظيفة أو حدود هذه المهمة ٠٠ بل انهم قد تصوروا مثلا ان الممثل مسئول هو الآخر عن الجزء الذى يؤديه ٠٠ بل ومن حقه أن يتصوره كما يشاء ٠٠ فقط ينبه المخرج الى ذلك ٠ أذكر ذلك بمناسبة الحادثة الشيقة التى قابلتنى وأنا أمارس اخراج مسرحية البحيرة ٠٠ اذ كانت احدى الممثلات ، وأعفيك أيها القارىء من ذكر اسمها حتى لا يكون هذا الكتاب تجريحا لأحد ، بقدر ما هو محاولة لعلاج آفات المسرح والارتجالية التى يسير فيها ٠ كانت الممثلة تؤدى دورها بطريقة غريبة ٠ أو قل عجيبة اذا أردت رأيى فيها كمخرج للمسرحية ، وكنت قد قطعت نفسى اربا ، وفسرت

كل شيء في الشخصية واتخذت المنهج السليم حتى في تفصيص الأداء والحركة وكل شيء أعرفه عن الشخصية ٠ في احدى التدريبات النهائية ولم يبق على عرضنا أكثر من أسبوع حدث أن حاولت أن أفهم الممثلة ان ما تقوم به ليس مناسبا لما شرحته ولما فعلناه شهرا كاملا يوميا في التدريبات ٠٠ الا أنها ردت قائلة « الممثل هو المسئول وليس المخرج يا أستاذ ٠ لن يقولوا ان كمال عيد كان سيئا ولكنهم سيقولون انني كنت سيئة ٠٠ لانني أنا التي أمثل وليس أنت » ٠٠ أي والله هذا ما حدث ولا تسل بعد ذلك عن النتيجة ٠ أعفيتها بعد تدريبات خمسين يوما ٠٠

حقيقة أنها لم تكن قد حضرت الخمسين يوما لأنها كانت أحيانا (تزوغ) من التدريبات ٠ مرة بحكم المرض وأخرى بالسفر وثالثة بالتأخير، ولكن الواضح من هذه التجربة أن النتيجة والحقيقة العلمية كانت دائما ما تؤكد نفسها وهو ما ذكرته سابقا ٠٠ من أن العمل هو العمل وهو الذي يعود في آخر الأمر بالنجاح ٠ أعفيت الممثلة ومنعني الجميع لأن ذلك كان يعني الا تقدم المسرحية في ميعادها المحدد بعد أسبوع ٠٠ لم يكن اعفائي تجنيا مني عليها خاصة بعد أن بذلت هذه الجهود في التدريبات ولكن ٠٠ لأن المنطق الذي تحدثت به لم يكن علميا ، وكنا مختلفين تماما ، هي في واد وأنا في واد آخر ٠ ان مهمتي كمخرج ليست شرح علاقة المخرج بالممثل أو علاقته بالمؤلف ٠٠ ان هذه القشور يقرؤها المسرحيون في كتب وفي دراسات ويتناقشون في أهميتها ومداها ونسبيتها ٠٠ أما تحويل جلسة التدريب الى مناظرة لتحديد مهمة كل من الممثل والمخرج والعلاقة فلا يمكن أن يكون مكان مناظرة ٠٠ ومتى ٠ ؟ قبل أسبوع على العرض ٠ انصرفت الممثلة بسلام ، وكان علي ان أتحمل نتائج قراري ٠ ووصلت في الصباح الى مسرح الجيب وأذكر أنني عرضت ما حدث وبكل صراحة على الزملاء هناك ، وكان ان اقترحوا احدى طالبات المعهد العالي للفنون المسرحية اسم ممثلة زميلة لنا في معهد التمثيل ٠٠ وأين ؟ في السنة الثانية ٠ وأعطيت أمرا باحضارها وتسليمها النص ٠٠ حدث كل ذلك في أقل من ساعة حينما دخلت علي (صفاء الشامي) ومعها نسخة مسرحية البحيرة لتقول لي أنها تستعد للسفر لبدء التدريبات مساء اليوم نفسه ٠

كان عليها أن تستميت لتعوض ٥٠ جلسة تدريب تعني ٣٠٠ ساعة، وفي الطريق الى دمنهور شرحت لها الشخصية والحقيقة التي يمليها علي ضميري ان أذكرها ، انها كانت أقرب الى الشخصية منها الى الممثلة الأولى ٠ لقد كانت الأولى عضوة بفرقة البحيرة وبالطبع كنت قد تنازلت عن بعض المستحكمات الفنية المتطلبة خاصة من ناحية الشكل ٠٠ أو لهجة الأداء ٠٠ أما عندما أتيحت لنا فرصة الاختيار ، فقد كان من الطبيعي أن نعود الى الالتزام بالشخصية بمختلف جوانبها وأبعادها المختلفة ٠

كان دور صفاء الأميرة شهوار ابنة الامبراطور ٠٠ فتاة حالمة بالحب لا تنتمى الى اتجاهات الامبراطور الفاسدة ولا تشعر الا بالحب والصدق والخيال ٠٠ كانت نصف خيالية ٠٠ وساعد صفاء فى ابراز الشخصية رقتها وطولها الفارع ، ودراستها بالمعهد قد أتاحت لها التعرف على الخطوات الأولى على الأقل فى فهم الشخصـية المسرحية وعلى اسـتيعاب بقية التفاصيل المتتابعة ٠ لا أنكر اننى تعبت كثيرا وكانت مشكلة الحفظ للدور من أهم مشاكلها ، وكان لها العذر فى ذلك ٠ المهم انها أدت دورها على أحسن ما يكون فى ظرف أربعة أيام من وصولها ، وابتدأ كل أعضاء الفرقة يحسون ان المسرحية وهى بطلتها بدأت تأخذ صـورة أخرى غير الصورة التى بدت عليها فى التدريبات السابقة ٠ وحمدنا الله على ذلك ٠ الى أن قامت مشكلة أخرى مع الممثلة الثانية التى طلبت اعطاءها اجازة يومين لتقضيهما بالاسكندرية فرفضت ، وأتبعتها بزميلتها السابقة ٠

وعرض مدير الفرقة اسم (قوت القلوب عبد الحميد) لم أكن أعرفها أو سمعت عنها ٠ وقال انها مدرسة جديدة بالبحيرة وخريجة المعهد العالى للموسيقى بالقاهرة (وغاوية تمثيل) وساعدنا على قبولها انها لم تكن من أهل دمنهور ٠٠ انما كانت تعمل مدرسة هناك فقط ، وكانت تسافر كل يوم الى الاسكندرية لتقيم مع أسرتها هناك ٠ ذكرت قوت أيضا انها مثلت دور زوجة ويلى لومان فى مسرحية ميللر الشهيرة (وفاة قومسيونجى) فى مسابقة المعاهد العليا لأسبوع شباب الجامعات سنة ١٩٦٤ ، وتذكرت دورها فقد كنت أحد أعضاء لجنة التحكيم مع أستاذنا المرحوم الدكتور محمد مندور والأستاذ نبيل الألفى والأستاذ عبد الفتاح البارودى والأستاذ على فهمى عندما أشرفت جامعة أسيوط على هذا الأسـبوع ٠ أعطيت الدور للممثلة الجديدة اقتناعا منى بأن الثقافة العلمية الى جانب ممارسة المسرح هما أقرب طريق من أى شىء آخر ٠ وكان أن رأيت ما توقعته ، فقد أدت الممثلة الجديدة الشخصية على أحسن ما تكون ٠

كنا قد اختلفنا مع المؤلف حول هذه الشخصية ٠ ففى الفصل الثالث من المسرحية نجد ثلاثة من العلماء (هم أبطال الفصل الثالث) يجتمعون ليخلصوا مشكلة الزلعة ، وفكرت فى أن استبدل أحد العلماء بعالمة حتى يمكن — ولو ولو من باب الخدعة — أن نؤكد حكاية ان المسرحية تجرى حوادثها عام ٣٠٠٠ ، وكم كان التشكيل جميلا أن تأتى سيدة عالمة لتناقض وسط المناقشين ولتسير بتطور الأحداث قدر ما تعرف ٠

★ اختفاء البيروقراطية فى مسرحية البيروقراطيين ٠٠

قرب دور الجد ، ولم تبق الا خمسة أيام على عرض مسرحيتنا فى

دمنهور • حيث يطالع اسمى جمهور البحيرة لأول مرة فى تاريخ حياتى المسرحية • كان ميعاد العرض ١ مارس سنة ١٩٦٦ عز الشتاء فى بلدنا العزيز • ولقد آمنت فى هذه التجربة بأن النية الحسنة انما تخلق الموقف الحسن ، وبأن أسلوب التنفيذ الفنى لمسرحية تهاجم البيروقراطية ويحمل أبطالها راية الروتين القاسى نفذت فى أسلوب سريع ذكى أبعدها عن الخط البيروقراطى الديماجوجى (الدهماوى) الذى تعودنا أن تسير فى فلكه المسرحية • لقد كنت أحسب ان شيئا من الهمة ساد تنفيذ هذه المسرحية ديكوراتها ومناظرها وملابسها الغريبة وماكياجها وباروكات شعرها التى صممت ونفذت لتوافق بيئة المسرحية المستوحاة من الخيال فى أشكالها وألوانها ، ولكننى عرفت بعد ذلك أن مسرحيات من سبقونى سارت على نفس المنوال من السرعة وعلى هذا النسق •

انقسم العمل الى ثلاثة أقسـام ، قسم يقوم على تنفيذ الديـكور بالقاهرة بقيادة المهندس عبد الله العيوطى • وقسم آخر يعمل فى دمنهور على تنفيـذ الملابس المسرحية المختارة للمسرحية والتى بعـدت عن كل التقليديات كمـا سبق وأوضحت مساعدة من (التفصيلة) نفسها فى الايحاء بالجو العام الذى تتطلبه المسرحية ، وقسم ثالث من أقدم رجال الماكياج فى مصر يعدون هذه الباروكات ذات الألوان البنفسجية والبرتقالى وهذه الشوارب والذقون العجيبة الغريبة والمختارة لمسرحية (الناس اللى فى السما الثامنة) • فى ظرف عشرة أيام سبقت قيام تدريبات الحركة كان التصميم فى يد المنفذ للديكور وبالمقاسات المطلوبة دون ما شوشرة أو خطابات أو اداريات ، ووصل الديكور كاملا بأجزائه قبل عرضنا بأربعة أيام كاملة لنتولى استكماله على مستوى رؤية العين • لم تكن الاضافات كثيرة اللهم الا من ثلاث فتحات وضعناها على ستارة المؤخرة والتى كان يظهر منها أفراد البرولوج ، ثم يختفون ببطارياتهم التى تحدثت عنها فى أول هذه التجربة • ولا أنكر عليك أن أقل عامل قد عمل على اقامة هذا الديكور لم يكن أقل حماسا منى أنا مخرج هذه المسرحية ، اعترافا منى بحقيقة ما رأته عيناى فى دمنهور •

وحينما أقمت موازنة بين ما نراه فى مسرحيات أخرى وبين ما يجرى (فى الناس اللى فى السما الثامنة) تحسرت على هذا النقص القوى فى معاملات مسارحنا ، وتمنيت أن يحب عمالنا المسرح كما يحبه الممثل الهاوى أو الملتزم بعمله وصانع الديكور الذى يفنى نفسه فى مرسمه والمخـرج المتفرغ لمسرحيته •

على كل لا أريد ان أستفيض فى تأكيد هذه الحقيقة ، ويكفى ان اذكر أن الديكور كان جاهزا على الخشبة هناك فى ظرف يومين ، لم يكتمل

اليوم الثانى فيهما الا وكنت أجلس فى الصالة أقوم على انهاء تدريبات الاضاءة المسرحية ٠

كان الفضل فى كل هذه الانجازات بالنسبة للديكور يرجع الى اثنين ٠٠ محمد غنيم مدير الفرقة وصبحى القاضى عضو الفرقة ووكيلها ٠٠ الذى لا ينام الا اذا اكتمل المسرح ، هذا الى جانب ما أداه صبحى فى مجال الاكسسوار الغريب الذى اختير لعصر عام ٣٠٠٠ ولقد أذهل المتفرجين فعلا بذلك الجهاز الالكترونى السحرى الذى مد له أكثر من ١٠ خطوط كهربية ما بين منقطعة ومتصلة ، وجعله يعمل أثناء عرض للمسرحية ، وفى الفصل الثانى منها بأكمله أتوماتيكيا فحاز اعجاب النظارة ٠ أما قضية تنفيذ الملابس فلا أنكر أنه حدثت بعض الاختلافات فيها ، وبالطبع ثار المهندس المصمم الخراشى ولكننى طمأنته ٠٠ فطبيعة العمل تقتضى بالطبع أن تكون هناك فوارق طفيفة عند التنفيذ ٠٠ ليس فى اللون المشترى بطبيعة الحال، ولكن فى الشكل ٠ فالبداية أو القطعة فى الملابس تختلف عن الممثل وهو يرتديها ، عنها عن الانطباعة الأولى حين يراها وهى قطعة الكرتون ٠٠ ولكن الذى حدث أن ثورة الخراشى كانت تعنى اختلافا فى القطع أو التفصيل وعلى نوع القماشة نفسها ٠٠ لقد هدأنا ثورته وقبلنا العمل معترفين بأن عملية التفصيل فى دمنهور لم تكن بمستطيعة ان تأتى بأحسن مما قدمت ٠٠

لا أحدثك سيدى القارىء عن الباروكات التى توضع على الرأس والشوارب غريبة الشكل التى صممناها فقد جاءت على أحسن ما تكون فنا ولونا ، بعد أن صنعت خصيصا على مقاسات الممثلين ، وهو مالا يحدث فى مسرحيات تصرف عليها الآف الجنيهات فى المسرح القاهرى ٠

بقيت مشكلة عويصة فى المسرحية ٠٠ هى مشكلة الموسيقى التصويرية المصاحبة ، التى تبدأ المسرحية وفصــولها كمقدمة تمهيدية تشير الى الحادثة المستقبلية ، وتساعد على أن يعيش الجمهور ولو للحظات أو بضع دقائق فيما يقبل عليه من أحداث وفيما ستراه عيونه بعد لحظات ، والجزء الثانى من المهمة الموسيقية وهى تخللها حوار العرض ومشاهده لتعميق الأحداث أو الايحاء بشىء يرغب المؤلف أو المخرج فى عرضه حيا ، واضعا الحركة الموسيقية فى خدمته بدلا من النص والكلمة ٠

اخترنا الفنان أحمد أبو زيد ليضع الموسيقى ٠ لم تكن هذه هى أول مرة يقدم فيها جهوده الفريدة من أجل احيــاء الموسيقى فى النصــوص المسرحية ٠ وتكفى دلالة واحدة على ذلك ٠٠ الموسيقى التى وضعها لمسرحية « سيد درويش » والتى أثارت الكثير من الاستحسان فى وقتها ٠ لا عجب فهو من أسرة موسيقية ضليعة فى هذا الفن ٠ لست هنا أؤرخ للفنان

أبو زيد ولكننى أبرر اختياره ، على أساس ان هذا الاختيار كان يسعى دائما الى انتهاز الفرصة فى دمنهور للاستعانة بأحسن الفنانين النابهين ٠٠ كل فى المجال الحيوى الذى يمكن أن يفيد فيه ٠ أضف الى ذلك انه كمخرج اذاعى كان قد سبق له اخراج نفس مسرحية على سالم هذه اخراجا اذاعيا بمسرح العرائس ، وبالتالى استعمل موسيقى مصاحبة من اختياره ٠

لقد ذهبت خصيصا لمسرح العرائس وشاهدت نص على سالم يمثل على خشبة هذا المسرح ٠ لا أنكر أننى كنت أشاهد المسرحية ومعى خمسة من الجمهور فقط ٠٠ أى والله كنا (نص دستة) ٠ وعجبت كيف تترك المؤسسة مسرحا كهذا وعلى هذه القلة القليلة التى ترتاده — حسب ما شاهدت عيناى — ولا تستغله لمسرح من المسارح الدرامية التى لم تكن وقتها تجد خشبة تعرض عليها ٠ لم يكن عيبا أن يعمل مسرح العرائس فى حفلات الماتينيه بل وقبل الماتينيه كذلك ، فهو فى أوروبا يبدأ فى الثالثة بعد الظهر والخامسة والنصف بعد الظهر حين يقيم عرضين فى اليوم الواحد أحيانا ٠٠ ثم يعمل كمسرح درامى من التاسعة مساء ليحل أزمة الدراما وفرق الدراما ٠ ليس العيب عيب المؤسسة على كل حال ولكنه عيب المتملكين فى الوهم ٠٠ لأنه لو حدثت مثل هذه الحادثة فى الخارج ، لتقدم مدير هذا المسرح شارحا الحقيقة كاملة وطالبا من الهيئة المشرفة أن تستغل المسرح من أجل الجماهير ٠ فالمسرح لم تعد مقاعده لتشهد العروض المسرحية ٠٠ بل ليستغلها أناس فى مشاهدة هذه العروض ٠٠ خاصة اذا كان المسرح له من موقعه الاستراتيجى ما يفيد حركة الجمهور ٠ قد يرد قائل بأن طبيعة عروض العرائس تختلف فى اعداد مسرحها عن طبيعة العروض الدرامية ، ولكن كل ذلك يحدث فى أوروبا وتستطيع الأيدى والتنظيم تستطيع أن تقيم مسرحا دراميا وعلى أدق مستويات المسرحيات العاملة بقليل من الحزم وفى أقل من ساعة واحدة اذا أحسنت عملية التغيير الفارقة فى الديكورات والاكسسوارات فى أقل من ساعة ٠٠ ولنقم التجربة دليلا على ذلك ٠

اخترنا وحرفنا كثيرا فى الموسيقى الأولى الموضوعة من الفنان معد الموسيقى وسافرنا الى الاسكندرية وسجلنا فى اذاعتها الشريط المطلوب ٠ ولا أنكر أن هذه الدقة فى اختيار الموسيقى كانت عاملا كبيرا على ابراز الغرابة المطلوبة فى العصر الذى تحاول المسرحية أن تحدده كنقطة الخيال الأخرى التى تزخر بها جنبات المسرحية ٠

وخرجت المسرحية أخيرا ، واستطعت أن أحصل على النتائج التالية من هذه التجربة الجديدة فى اقليم البحيرة وأن أكتسب جديدا من ثانى فرقة اقليمية فى جمهوريتنا العزيزة ٠

٭ نتائج التجربة ..

١ ـ تحديد الاشراف الفنى الحازم فى يد مدير واحد مسئول أمام المحافظة الاقليمية بالنسبة لفنون المسرح أو فرقتها الاقليمية تخطيط يبعث على الطمأنينة ويساير سرعة العمل ويتوافق مع الايقاع الذى تسير به سائر الفنون .. وتوزيع العمل على مجلس ادارة يجلس ليبحث ويبحث ليجتمع ويجتمع ليناقش ويناقش لينفض ثم يجتمع مرة أخرى قتل للفن المسرحى . قد يكون رأيى هذا معارضا لما يحدث الآن فى أغلبية فرق المحافظات .. ولكننى وقد أخرجت فى أكثر من محافظة ، أستطيع أن أؤكد أن يدا أمينة واحدة بشرط قربها من المسرح وفهمها للدراما بمستطيعة أن تصل الى ما لم يصله الآخرون . وهذه اليد فى تجربتى كانت يد الفنان محمد غنيم .

٢ ـ تأكيد روح الهواية من جانب أعضاء الفرق الاقليمية ومحاولة استغلال أوقاتهم الراكدة هنـاك فى الارتقاء بمختلف أنواع المطلوبات للمسرحية الخاصة بفرقتهم ، شىء يدعو الى الاعجاب والى انجاز ما يشبه السحر فى أعمالهم .

٣ ـ تجربتى مع فرقة البحيرة المسرحية على الأسس العلمية التى أتبعها فى اخراجى مع المسرح القومى ومع الجيب وخلافه أكدت لى ان الطاقات الاقليميـــة تعرف عن المسرح من خـلال الكتاب أكثر مما يعرفه القاهريون ، وأنهم قادرون بحكم تذوقهم على استيعاب ما يملى عليهم وعلى تقييم العامل الذى يعمل معهم .

الفنيون

احمد وجيه	مساعد المخرج
محمد الخراشى	تصميم الديكور والملابس
عبد الله العيوطى	تنفيذ الديكور
احمد ابو زيد	اعداد الموسيقى
ابراهيم الرميسى	الادارة المسرحية
جميل برسوم فؤاد زقزوق	الاضاءة
مين عطيه	الماكياج
مسعد كنات	المؤثرات الصوتية
وجدى وديع	التلقين
محمد خليل	تنفيد الملابس
سعد عشبه	اكسسوار
زكريا التداوى اسماعيل القرعلى	ميكانيست

فرقة البحيرة المسرحية

الاستاذ احمد رفعت	المشرف العام
الاستاذ محمد غنيم	المدير
الاستاذ مرير عوض	السكرتير العام
الاستاذ ابراهيم محمد عبد الله	السكرتير الادارى

★★ النقد فى دمنهور ..

(الجمهورية ـ أحمد عبد الحميد ـ ١٩٦٦/٤/٧) .

العرض بصفة عامة عرض مبشر بآمال عريضـــة للفرقة الاقليمية المكافحة . بيد أن هناك ملاحظتين سريعتين على الاخراج .. ان أقوى أنواع السخرية فى الكوميديا هى التى تنقد الأفكار العميقة والسلوك المنحرف . وهى ـ لذلك ليست مجرد مصدر للضحك ، وانما أيضا مصدرا للايلام .. لما توحى به من تحقير هذه الأوضاع . ومن ثمة لابد من (بروزة) الأفكار السياسية التى يحتويها مضمون المسرحية . فالمخرج هو مترجم أفكار الدراما وهو المسئول عن ابراز المضمون وتوضيحه للجمهور . بيد ان المخرج قد جنح الى المبالغة المفتعلة فى الأداء الحركى واللفظى والى الحركات الهزلية . كذلك طبع المخرج الممثلين بطابعه . بل أحيانا بصوته أيضا . صحيح أن المخرج ـ وخاصة كمال عيد ـ له أسلوبه المتميز فى الاخراج ، لكن فى النهاية الممثل هو سيد المسرح ، وكان ينبغى أن يفنى المخرج ذاته فى الممثل لأنه هو أداة التعبير والتفسير أمام الجماهير . ولذلك لم يلمع فى المسرحية الا ممثل واحد فقط هو عبد الرحيـم رجب الذى لعب دور المحقق سمسطا ، وهاتان الملاحظتان لاتنتقصان من جهد المخرج وجودة العرض . ومصمم الديكور محمد الخراشى .. الفنان المحلى كان رائعا .. فلقد كان ديكوره الرمزى البسيط موحيـــا ومكملا للدراما ، والطريف ان الديكور لم يتكلف الا مائة وثلاثين جنيهـــا ، والملابس لم تتكلف الا سبعين جنيها . ولو كانت المسرحيـــة قد قدمت القاهرة لتكلفت عشرة أضعاف هذه الميزانية بلا مبالغة كذلك كان الاعداد الموسيقى الذى قام به الفنان القاهرى أحمد أبو زيد جيدا .

ان السما الثامنة هى المسرحية العاشرة لفرقة دمنهور فى سنوات عمرها الثلاث ، وهى خطوة متقدمة نحو الأرفع والأنفع فى الفن .

★ (الكواكب ـ سعد الدين توفيق ـ ابريل ١٩٦٦) .

أنشط فرق المحافظات المسرحية هى فرقة دمنهور ، فهى تقـــدم بانتظام عرضا كل أسبوع ، وهى الفرقة الوحيدة التى تعمل صيفا وشتاء بلا استراحة وسر نجاحها هو أنها تتيح لأعضائها فرصة العمل تحت اشراف مخرجين من الدرجة الأولى .

كان شعورى وأنا أستمع فى الظلام الى المقدمة الموسيقية للفصل الأول قبل رفع الستار هو أننى أيضا ـ كمتفرج ـ أعيش تجربة جديدة .

فقد قرأت البرنامج المطبوع عن المسرحية ، كانت كل أسـماء الممثلين جديدة على • ومعنى هذا أننى لن أتأثر بشهرة ممثل أو ممثلة وانهـا سيكون اعجابى بأى عضو فى الفرقة راجعا الى مستواه الفنى وأدائه قبل كل شىء • ولعل هذا كان أيضا شعور سائر المتفرجين •

وظهرت فائدة هذه التجـربة بوضـوح عندما اندفع المتفرجون يصفقون بحرارة لممثل لم يقم بالدور الرئيسى فى المسرحية •• بل ظهر فى الفصل الثانى وفى مشهد واحد لم يزد على ثلث ساعة ، وانما استطاع هذا الممثل الموهوب واسمه عبد الرحيم رجب أن يملأ المشهد الذى ظهر فيه بالحيوية بالجودة •

والمسرحية من نوع كوميديا الفنتازى•تعالج موضوعات البيروقراطية وتجرى حوادثها فى امبراطورية السما الثامنة فى سـنة ٣٠٠٠ ، ووراء نجاحها مجهود المخرج كمال عيد الذى حقق مستوى فنيـا رفيعـا فى (الضفادع) فى الصيف الماضى • وجدير بالذكر ان تدريبات المسرحية استمرت حوالى ثلاثة شهور وقد بدأت بعد ان انتهى كمـال عيد من اخراج « روميو وجولييت » للمسرح العالمى » والشىء العجيب حقا هو أن (الناس الى فى السما الثامنة) ظهرت على المسرح ، بينما حالت أزمة المسارح دون ظهور « روميو وجوليت » • حتى الآن •

★ (مجلة المسرح – محمد بركات – ١٦٦٦/٤/١٠) •

هذه هى الكوميديا التى كتبها على سالم ولم تقدم فى المسرح الكوميدى (لصعوبة التنفيذ) على حد قولهـم ، ولم تقـدم فى المسرح الحديث (لعدم الاختصاص) تقدمها فرقة البحيرة المسرحية •• وقد أخرجهـا ببساطة شديدة كمـال عيـد فاستطاع أن يرفعنا معه الى السما الثامنة أو قل انه هبط بهذه السماء الى الأرض فعشنا معه ثلاثة فصـول من الكوميديا النظيفة – حركة وقولا – وقد استطاع كمـال عيـد أن يسخر الاضاءة المسرحية لمقتضيات العمل ، كما اسـتطاع التغلب على كثير من صعوبة تنفيذ النص خصوصا فى المشهد الأول •• الا اننى اختلف معه فى طريقة استنطاق الممثلين لكلمات النص •• الأمر الذى أدى لفقدان ثلث كلمات المسرحية على لسان الممثلين وعدم وصوله الى الصالة • وقد ظهر هذا واضحا فى الفصل الثالث الذى يصور مجلس الأكاديمية فلم نسـتطع – أو على الأقل لم أسـتطع أنا أن أسمع شيئا من حوار هذا الفصل • ربما لم تسعفه درجة كفاءة الممثلين ، وربما كانت تلك وجهة نظره فى اخراج المسرحية ، ولكننى – مثل أى متفرج – أحب أن تصل الى الكلمة حاملة المضمون واضـحة ومسموعة من الممثل على المسرح •

أما الممثلون فقد أسفت لهم وقد كان لى رأى فيهم كتبته على صفحات هذه المجلة يوما ولكننى أعود فأتخلى عنه الآن أمام فشلهم فى هذه المسرحية • وأستطيع أن أؤكد أنه لم ينجح فيهم الا (عبد الرحيم رجب) الذى قام بدور المحقق ولم يصب أحدهم شيئا من النجاح بعد ذلك باستثناء زكريا بليغ وصفاء الشامى وكمال عبد الشافى ، فقد كان أسعد حظا من الآخرين • أما أسعد الجميع حظا فقد كان محمد الخراشى مهندس الديكور الذى أصاب قدرا كبيرا من النجاح •

سيدى القارىء ••

وفى ١٩٦٦/٣/١٦ انقطعت أخبارى مع فرقة البحيرة المسرحية لهذا الموسم المسرحى بخطاب وصلنى فى نفس التاريخ يقول بعد الديباجة « يسرنا ان نبادلكم نفس الشعور فى الحب والاخلاص والتقدير للعمل الكامل المشكور الدى لمسناه فى تعاونكم الصادق مع الفرقة لانجاز هذا العمل الكبير • واننا اذ نتقدم لكم بموفور الشكر ، نرجو ان يعقب هذا العمل أعمال أخرى تعلى من شأن الفرقة فى محافظتنا الحبيبة وأنحاء جمهوريتنا •

ولهذا يسرنا أن نبلغكم تقدير جميع أعضاء الفرقة لجهودكم الصادق الحق الذى خرجنا منه بدراسات عميقة وأصيلة للفن المسرحى الحديث مما أكسبهم خبرات صاعدة على أسس متطورة •

وتفضلوا بقبول وافر التحية •• »

مدير فرقة البحيرة المسرحية
(محمد غنيم)



PARIS, le 3 DECEMBRE I966

Monsieur KAMAL EID
I6, rue Ismaël Ramzy
HELIOPOLIS - LE CAIRE
R.A.U.

Monsieur,

Au cours de ma visite au Caire avec la tournée que le Théâtre de l'Atelier a effectuée en Egypte au mois d'avril I966, j'ai eu le plaisir d'assister à la représentation de " Tambour dans la Nuit " de Brecht au Théâtre de Poche du Caire.

J'ai été très sensible à l'unité du jeu des comédiens qui ont interprété cette oeuvre et au rythme général imposé au spectacle par votre mise en scène.

Permettez-moi de vous féliciter pour le résultat que vous avez obtenu avec une troupe dont chaque élément était bien choisi et dont l'ensemble sous votre direction exprimait bien la pensée de l'auteur.

Croyez, Monsieur, à l'assurance de mes sentiments les meilleurs.

André BARSACQ

١١ ـ طبـول فى الليـل

(برتولت برخت)

★★ الملخص ٠٠

الجندى كراجلر يذهب الى الحرب (ابان الحرب العالمية الأولى) ليتصارع مع قوى الشيطان المخربة للأفئــــدة والشعوب ، ثم يعود الى بلده ألمانيا (برلين) ليجد خطيبته أنا باليكا قد ارتبطت بعلاقة آثمة مع صاحب المصنع البرجوازى مورك ، بمساعدة والديها باليكا ومدام باليكا٠ ويؤثر نهب الحرب فيه أبلغ تأثير بعد أن أنهكت قواه هذه الحرب واليوم حتى بعد عودته تسلبه شرفه ٠٠

وينضم كراجلر الى وحدات الحرب الأهلية وهذه الثورة الداخلية فى برلين والتى قامت لتحرر بلدهم من الداخل ٠٠ من المنتهزين ٠٠ من البرجوازين ٠٠ من أصحاب المصانع والملايين ٠٠

الا أن قضية الانسانية ٠٠ قضية امرأته ٠٠ تجعله يستسلم بعد أن كان هماما ومقداما فى الحرب الداخلية ، وتدفعه امرأته الساقطة الى الوراء ٠٠ فيقبل أن يتزوجها ويعود بها الى المخدع حيث الراحة وحيث السكون ٠٠ تاركا زملاءه يموتون من أجل الدفاع عن وطنهم ٠٠

والمسرحية تعرى الاستسلام وتصب اللعنة على أصــــحاب المصانع المنتهزين وتؤرخ للفترة التعبيرية فى حياة الكاتب برخت وكذلك توثق لعصر الحرب العالمية الأولى ومآسيها وآلامها وضياعاتها ٠

طبول فى الليل

فى مسرح الجيب

بقلم أحمد بهجت

طبول فى الليل ، دراما كان اسمها اسبارتاكوس نسبة للثائر العبد سبارتاكوس ثم غيره برخت الى طبول فى الليل وقال انه يالها من كوميديا .

المنظر فى برلين ، نوفمبر سنة ١٩١٨ الى غيره برخته الى يناير ١٩١٩ ، الجندى اندريا كراجلر يعود من معسكر اعتقال فى مراكش بصفة استمرت اربع سنوات ليجد خطيبته «آنا» مخطوبة للثرى فردريش مورك ، وهى تنتظر طفلا من رجل الثاني معه المعجلر ثم صحبته الى فراشها . وفى بار بيكاديللى حيث تلتحم الاصوات بتقارير السبارتاكوس وهم يقتحمون دور الصحف ، يتشاجر الجندى مع والديها وخطيبها الذى صار يترنح من السكر الان ، بعدها يفقد الجندى نفسه فى الشوارع ، يتبع الضجيج وتتبعه « آنا » ، يشرب الخمر فى حان صغير ، تقوده الخمر بعد يأسه الى الجماعة الثائرة ، يتعرفون عليه ويحاولون شده الى المعركة لكنه يرفض تماما ان يعاود القتال ، يعود مع انا الى البيت . خمسة فصول من النثر واغنية شعرية واحدة هى اسطورة الجندى المقتول . مثلت المسرحية لاول مرة فى ميونيخ فى ٣٠ سبتمبر ١٩٢٢ باخراج اوتو فالكنبرج ، واحدث تقديم لها بعرضه مسرح الجيب بالقاهرة من اخراج كمال عيد .

قال برخت فى ارشاداته المسرحية عنها «لم اتوسل لاجعل المتفرج يرى الثورة بغير عينى بطلى كراجلر ، وقد رآها كشىء رومانتيكى » .

ومفتاح مسرح برخت فى السؤال ...



المتفرج يقول ـ لابد ان توضع نهاية لذلك ، ان الم هذا الكائن يحزنى لانه كان هناك ثمة مخرج .. ينبغى ان يكون هناك مخرج ، انه لفن عظيم كل ما فيه يعسبه الصدمة ، اننى اضحك على من يبكى وابكى على من يضحك » .

واذا كان الشكل الدرامى للمسرح يقوم على الحركة فان مسرح برخت يقوم على السرد ، واذا كان المسرح الدرامى يدخل المتفرج ضمن الحركة ويستنفذ ...

صيف عام ١٩٦٥ كنا نرتع فى الاسكندرية فى الصـــباح لنتولى تدريبات مسرحية « السلام » للكاتب اليونانى والشاعر القديم أرسطو فانيس فى المساء ٠٠ هذه التجربة التى ستأتى بعد ذلك بعـــد أن كان نبيل الألفى قد عهد الى لأخرج ثانى مسرحيـــة فى فرقة الاسكندرية بعد تعيينه مستشارا فنيا للفرقة المذكورة ٠ كان لدينا وقت طويل نقضيه فى القراءة وفى اعداد بعض المقالات لمجلة المسرح ، ونعيش فترة الصيف فى متعة ذهنية خالصة قلما نستطيع ان نحصل عليه أو نهيئها لأنفسنا وسط أعمال القاهرة المزدحمة ٠٠ وكنت قد عدت الى القاهرة لأتسلم مرتبى فى أول الشهر حينما قابلنى كرم مطاوع مدير مسرح الجيب ٠٠ ورجانى أن أكون ضمن لجنة ألفها لاختيار الأعضـــاء الجدد لفرقة مسرح الجيب الجديدة ، وأذكر أنه طلب منى كذلك أن أقنع الأستاذ نبيل الألفي - الذى كان بالاسكندرية وقتذاك - أن يشرف اللجنة بعضويته بل وأرسل خطابا حملته للأخ نبيل فى الاسكندرية ٠

كانت الفكرة التى قصها علينا كرم أن فرقة جديدة لابد من قيامها لتغطى احتياجات مسرح الجيب الفنية ولتضمن له اعادة مسرحياته فى الوقت الذى يريده المسرح ، وتتوسم فيه سياسة الاجادة حرصـــا على السياسة الخارجية للمسرح حتى يكون فى الطليعة دائما وحتى يكون كائنا حيا برسالته المحددة له ، كذلك - كما قال كرم - فان الفـــرقة تتيح للمسرح - الى جانب تحملها وحدها الغاء أسطورة النجوم - تقديم المواهب الجديدة والبراعم الشـــابة التى يمكن لها على المدى الطويل أن تحقق نجاحات فنية من واقع التجربة التى ستبذلها خلال سنوات قصيرة عددها أقل من أصابع اليد الواحدة ،الا أننى أعتقد أن الأهم هو اتاحـة الفرصة لهؤلاء الشبان لأن يعيدوا بشخصياتهم الجديدة ومواهبهم المتفتحة المسرحيات القديمة التى سبق لمسرح الجيب تقديمها ، ولم تسمح ظروف العمل بعرضها المدة الكافية لاحتياجات الاستهلاك الجماهيرى ، فضلا عن اكتساب تجربة جديدة فى تقديمها لهذه الأعمال وهى امكان خلق أنواع (وتيبات) ونماذج أخرى من ممثلين جدد يمكن لهم بها - من خـــلال الشخصيات المسرحية - التى يمثلوها أن (يتكونوا) فنيا ٠٠ بمعنى أن يجدوا الطريق الصحيح لأنماطهم ، والأدوار الملائمـة لشخصياتهم ٠٠ طالما ترعاهم يد فنية مثقفة كيد كرم مطاوع ٠

هذه هى الأسباب الفنية الظاهرة وغير الظاهرة التى قامت عليها فكرة انشاء فوقة الجيب ، وكانت هذه أيضا هى نفس الأهداف لهذه

الأغراض النبيلة التى احتوتها ، والتى جعلتنا نترك صيف أغسطس وأكثر من نصف أسبوع من صيف أغسطس لنعود للقاهرة على حسابنا الخاص ، ونجلس قرابة خمس ساعات أو تزيد أحيانا فى كل يوم لنختبر أعضاء هذه الفرقة الذين كانوا قد تقدموا من خريجى المعهد العالى للفنون المسرحية والمعهد العالى للسينما وكليات الجامعة والمعاهد العليا • تعاونا منا وتأكيدا لحب حقيقى لرسالة المسرح منطو على الاقتنـــاع بنظـــرية التجديد ، وهى أن المسرح دائما فى حاجة الى ما يغذيه من دم الشباب الحر الذى يزيده اندفاعا على السير فى طريقه الصعب •

واخترنا عددا يصلح لقيام فرقة مسرحية •• اذا كان الهدف منها هو البدء بجهود شابة على مستوى معين من الثقافة ومستوى معين من الكفاءة الفنية •• الا أننى بحكم تجربتى هذه (طبول فى الليـــل) قد تقابلت مع فنانين آخرين غير الذين تم اختبارهم • بالطبع كمخرج لهذه المسرحية لم يكن لى اعتراض على ذلك ، فادارة مسرح الجيب حرة فى أن تفعل ما تشاء وأن تستعين بدون اختبارات بمن تشاء وأن تستبعد بدون اختبارات أيضا من تشاء • ولكننا ونحن نناقش قيام انشاء هذه الفرقة على المستوى الموضوعى ، فاننا نســـجل أن أول كسر لقاعدة الجماعة الفنية المكونة كان فى اســتدعاء الممثلين المعروفين وغـير المعروفين الذين استعان بهم المسرح بعد اختبارات الشبان الجدد • من الطبيعى بمكان أن هذا التكوين الرسمى للفرقة بشبابها الجدد قد أغفل وجود طاقات فنية من نوع (الأدوار الوسطى) أى من يقوم بدور الأب أو العم أو الخالة أو متوسطى الأعمار مثلا •• على اعتبار أن المتقدمين الشبان كان أغلبهم من الشباب ويستعصى على أحدهم وهو فى دور الشباب أن يمثل أدوار السن المتوسط أو أدوار العجائز ، وبهذا تتم التجربة للفرقة بأن يستعين المسرح بمجمـوعة من الممثلين القدامى لتمثيـل أدوار العجائز أو الأدوار المتوســطة ، ولكن الثابت ان البعض الذى عينه مسرح الجيب فى هذه التجربة كان أغلبه من الشبان والشابات • فلماذا لم يتقدم جميعهم الى الاختبارات اذن ؟ أنا أعفى نفسى فى هذا الكتـاب لأقول رأى فى أغلب المعينين ، فمنهم من زاملنى فى الدراسة المعهدية ومنهم من مثل معى فى مسرحيات أخرجتها ، ومنهم من لم تكن تتجاوز نشاطاته الفنية الاذاعة والمكروفون مثلا •• فكيف يمـكن والحالة هـذه لهذا النـوع الآخر من الوقوف على المستوى الفنى الفكرى المتطلب ثقافة خاصة وتجربة معينة تكون دعامتها الممارسة للتمثيل على خشبة المسرح حتى يـكون معينــا ورائدا بالنسبة للجدد ؟• كيف يمكن له أن يقف موقف الريادة لهؤلاء الشبان ؟!! ان عدم الانسجام الذى يقوم فى هذه الوحدة الثقافية ومصدر

الاشعاع الفكرى العميق (المفروض تواجده فى مسارح الجيب) كان أول شائبة فى نظام التكوين ، اذا ما عدنا الى الانطلاقات الفنية التى قامت عليها أمثال هذه المحاولة فى انشاء الفرق المسرحية تاريخيا ، وليست ببعيد فرقة أندريه أنطوان (المسرح الحر بباريس) هذه الفرقة التى عملت تسع سنوات متتالية من عام ١٨٨٧ حتى ١٨٩٦ والتى كانت تضم عناصر متجانسه فى الفكر ، وفى درجة الثقافه الفنية مهما كانت ، وفى الأخلاقيات ، وفى نظم التعامل المادى ، وفى التقسيم بالنسبة للعمل الذى كان ينظم الطاقة المتساوية التى يقدمها كل فرد فى المسرح الحر الفرنسى معاونة على سير السفينة الى الأمام • وهناك أيضـــا فرقة المسرح الحر المصرى التى قامت عام ١٩٥٢ بعد قيام ثورتنا وظلت مستمرة فى نشاطها حتى عام ١٩٦٢ الى ان أضعفت من روحها التيارات التى كانت موجودة ضمن هذه الفترة ، وهنـاك فرقة اليـا كازان بأمريكا • ان الترابط فى أمثال هذه المحاولات والقاعدة العلمية تؤكد اندماج كل من درجة الثقافة الفنية والفكر ودرجة توزيع الأعمال والأخلاقيات وصدق الكفاح فى كل تجربة ترجو لها امتدادا على الطريق ، وتميزا فريدا يمكن ان يؤتى اعظم النتائج • وهى نفس الأهداف التى جعلتنا فور احساسنا بجرأة ادارة الجيب على اقامة الفرقة نحضر ونسافر ونتكلف المشاق دون مقابل من أجل هذه الخطوة الجريئة الجادة •

★★ مسرحية طبول فى الليل ••

فى ١٩٦٥/٩/٢٠ وصلنى الخطاب التالى من السيد مدير مسرح الجيب « السيد الأستاذ كمال عيد •• تحية طيبة وبعد • يسر مسرح الجيب أن تتعاونوا معه باخراج مسرحية « طبول فى الليل » على ان يكون موعد العرض فى حدود ١٥ فبراير ١٩٦٦ • برجاء التفضل باخطار المسرح بموعد بدء التدريبات •• وتفضلوا ••• » كانت هذه هى أول سنة يقدم فيها المسرح على هذه التجربة ، وتنجح محاولاته لتكوين الفـــرقة التى حدثتك عنها • وفى اليوم التالى وافيت المسرح بردى وهى أننى أوافق على تقديم المسرحية والعرض فى ١٥ فبراير ١٩٦٦ على أن تبدأ التدريبات فى ١٥ ديسمبر ١٩٦٥ • على اعتبـار أن مسرحية يستغرق عرضها ساعتين يمكن ان تدرب وتكتمل فى شـــهرين مع هذا الدم الجديد ، وبعناصره المختـــارة •

فى هذه الفترة كانت بعض الدراســـــات الجديدة وبعض الكتب قد صدرت عن برخت • راجعتها ، وكانت هنـاك دراســـة مقارنة بين استانسلافسكى وبرخت وطريقتيهما فى التعبـير قرأتها أيضا الى جانب

المراجع السابقة،واستعرضت عشرة مراجع بالانجليزية بعضها عن التعبيرية ومسرح برخت وبعضها الآخر عن الاقتصاد والسياسة وكانت تبحث فى الحرب العالمية الأولى وأضرارها والظروف التى عاشتها هذه الحقبه التاريخية من الزمن • وانتهيت فى تصورى للاخراج أن أكون منفذا لحرفيات برخت التعبيرية لأول مرة في جمهوريتنا وعلى خشبة مسارحنا ، طالما أن جمهورنا لايعرف الكثير عن هذه الحقبة فى حياة الكاتب العظيم ونقطة الارتكاز فى الآداب العالمية ، بل وحتى وفى فكريات الاخراج بمسرحه الذى أقامته له الدولة فى برلين (ألمانيا الشرقية) بعد أن عاد من رحلته الطويلة •• أو قل منفاه الذى هرع اليه هربا من بطش النازية الألمانية •

كان كرم قد حدثنى عما تقاسيه فكرة الفرقة الجديدة من محاولات هدم وعما تتلقاه من ضربات حادة • ذلك لأن فكرة الفرقة جديدة •• حتى اذا افترضنا أن النظام القديم فى مسرح الجيب كانت لديه اختمار الفكرة ، الا أنها مع ذلك لم تخرج الى حيز التنفيذ ، الى جانب أن توقيت مولد هذه الفرقة كان توقيتا خطيرا ، بالنسبة لأنها تشكل خطرا أو سياسة جديدة قد تتعارض •• بل والحقيقة أنها تعارضت فعلا مع مصالح الممثلين الآخرين ، الذين كانوا يعملون بنظام القطعة أو نظام النجوم •• حيث كان مسرح الجيب يسير على هذه السياسة منذ انشائه حتى لحظة قيام هذه الفرقة • وكان مسرح الجيب فى تجربته الرائدة هذه انما يحاول أن يثبت شرعية هذه القاعدة فى أى مسرح من مسارح دول العالم •• الى جانب اننا كنا نعترف حقيقة أن فنيات هذه الفرقة وامكانياتها البشرية لاتساعدها بطبيعة الحال على أن تقف منذ الموسم الأول لها الى جانب ما وصل اليه غيرها بحكم الممارسة •• ولكننا ارتضينا قيام هذه الظاهرة والانتظار عليها سنة وسنتين وثلاث •• ومن ثم فطالما تتعهدها أيدى أمينة ، وطالما أنها تسير على هدى الفرق العالمية والتجارب المماثلة ، فانها لاشك ستأخذ طريقها يوما من الأيام • جلسنا ثلاثة أيام أنا وكرم نتجاذب أطراف الحديث ونتمنى لهذه الفرقة ولهذه التجربة الهامة التى تحملها على كتفها كل نجاح •• كان ذلك أثناء سفرنا هو وأنا فى أيام ١٧ ، ١٨ ، ١٩ من شهر أكتوبر ١٩٦٥ عندما كنا نسافر يوميا الى الاسماعيلية لانشاء فرقتها المسرحية واجراء اختبارات أعضائها المتقدمين •• لم يكن هناك حديث لدينا طوال ١٢ ساعة الا الفرقة الجديدة وأهداف الفرقة الجديدة والآباء الشرعيون لهذه الفرقة (المخرجون) الذين سيتولون التضحية ودفع هذه النماذج المختارة الى الامام ، ومحاولة القضاء على الاحتكارية فى الفن • لقد عارضنا زملاؤنا ممن يؤمنون بالواقع

الحي الموجود ، وهو الذى كان يتمثل فى النظـــام القائم على انتـــاج المسرحيات ، وتحملنا تبعات الأعداء المنتفعين من نظام النجوم والراضين بهذا الفســـاد الفنى الذى لم يكن يضيف ــ على حد اعترافهـــم هم ــ الا رصيدا لأموالهم ٠٠ أما التفكير فى اقامة مسرح ينتهج سياسة تعليمية أو خطأ جديدا أو منهجا علميا فنيا يفيد على طول الطريق أو ٠٠ أو الى آخر هذه الأفكار التحررية فى الفن ٠٠ فاننـــا بالطبع كنـــا (مجانين فى نظرهم) ٠

★★ تغييرات جوهرية ٠٠

عندما تسلمت نص المسرحية من فرقة مسرح الجيب اســـتعدادا للعمـــل لم تقنعنى الترجمـــة ٠٠ راجعتها على الأصـــل المجرى الذى لدى والمترجم هو الآخر عن الألمانية وأحسست ببعض الاختلافات ٠٠ كان ذلك يرجع الى ان السيدة ليلى جاد مترجمة المسرحية ٠٠ على ما أظن تقوم بأول ترجمة على مستوى المسرح العام ٠ أنا لا أنكر أن السيدة الفاضلة تجيد الألمانية اجادة تامة وأنها نقلت المسرحية وترجمتها ترجمة دقيقة ، ولكن ٠٠ كنا نريد ترجمة مسرحية ، بمعنى أنها تصلح للتمثيل ، وبمعنى أن الحروف المختارة التى تكون الكلمات ، والكلمات المرصوصة الى جانب بعضها البعض التى تكون الجمل ، والجملة تلو الجملة ، لابد وأن تجد رغبة من الممثل فى نطقها ٠٠ وأن تستهويه الألفاظ لتعبر تعبيرا حقيقيا عن عرض برخت ، ويستطيع هو بعد ذلك من خلال الحروف والكلمات والجمل وبالتالى المشاهد أو اللوحات المسرحية ان يرسم لنفسه الطريق بتوجيه المخرج ٠ بذلك نكون أمناء على مسرح برخت التعبيرى طالما أنه كما ذكرت ــ يعرض لأول مرة فى بلدنا ٠

اقترحت على ادارة الجيب ان تراجع الترجمة باشراف الدكتـــور عبد الغفار مكاوى الدارس فى ألمانيا وصاحب الترجمـــات البرختيـــة المعروفة ٠ كانت هذه أول خطوة أمينة كان لابد من اجرائها ، حتى أستطيع ان أزيل بعض هذه المخاوف التى شعرت بهـــا عند قراءتى الأولى للنص المترجم ٠٠ بقيت مسرحيتنا فى مراجعـــــة الترجمة بعض الوقت ثم تسلمناها وأعدت مراجعة المراجعة ٠ قد يكون ذلك غريبا وشـــاذا ان يراجع أحد باللغة المجربة مراجعة لترجمة تمت من اللغة الأصلية وهى الألمانية للمسرحية ، ولكن الثابت من الجلسة التى أقمتهـــا مع الســـيدة ليلى جاد المترجمة قبل أول اجتماع لى مع الممثلين أنهـــا قد أفصحت عن بعض تغييرات فى الحوار ٠ لم أرد أن أغير بنفسى فقد كنت حريصـــا ــ

طالما أننا التزمنا الأمانة – ان نقوم بكل هذه التغييرات بعد رأى السيدة المترجمة · حاولنا بالطبع فى الترجمة ومراجعاتهـــا ان تظل الألفـاظ (الواطية) على مكانها من النص التزاما ايضا منا بأن برخت انما يقصد بهذه التعبيرات غير المهذبة أن يضفى من مســـاوىء الحرب وتصرفات شخوصه الكثير ، وتعبيراته الواضحة فى هذا المجـــال تؤكد التعـرية المطلوبة والمقصودة ، وهو ما كان فى المستقبل مجال نقد بالنسبة للفظ المستعمل · الا اننى لازلت أعلن اطمئنانى التام لحركة الترجمة ومراجعتها فى هذه المسرحية ، وأفخر بأننى قدمت عرضا أمينا كل الأمانة فى لغته وفى متطلباته الفنية ، وفى مهامه المساعدة للاطار المادى ، وكأنه تاريخ لبرخت·قد يؤخذ على هذا ، ولكنها الحقيقة الفنية مهما كانت الاعتراضات ومهما كان الأمر ومهما كان الهجوم الذى أتحمله نتيجة هذه المعلومة ·

★★ الدراسة مع البرنامج ··

اعددت دراسة قصيرة قمنا بطبعها فى كتيب خـــاص كان يوزعه مسرح الجيب الى جانب برنامج المسرحية على كل متفرج ·· كانت هذه الدراسة وعلى هذا المنوال الذى جـــاءت به تحدث لأول مرة فى مسرح الجيب · والدراسة تقول :

برتولت برخت ·· المؤلف والمخرج الألمانى العظيم (١٨٩٨–١٩٥٦) وصاحب نظرية الاغراب فى المسرح V· EFFECT ومؤلف الأورجانون الصغير للمسرح عام ١٩٤٨ ومدير المسرح البرلينرانسامبل منذ قيامه فى ألمانيا عام ١٩٤٨ بعد عودته من غربته التى دامت طويلا فى فرنســـا والدانمارك وفنلندا والولايات المتحدة الأمريكية هربا من بطش الهتلرية والنازية ·· هذا المسرح الذى كانت الى وقت قصير زوجة الراحل العظيم هيلينا فايجل تقوده بنجاح فى برلين الشرقية (ألمانيا) ·

ان المسرح الملحمى الذى قدم برخت أول تجربة له فى عام ١٩٣٠ مبتدئا بمسرحية من ذات الفصل الواحد فى لوحـــات هى مسرحيـــة (القاعدة والاستثناء) قد أكد السوابق بما أسـموه العلماء المسرحيون بذور الملحمية البرختية فى أعمال سابقة على هذا التاريخ ومن انتـــــاج برخت · واذا كان قد ثبت ان برخت منذ عام ١٩٢٤ حتى عام ١٩٣٠ أخذ يعد لظهور المسرحية الملحمية ، فان الثابت أيضـــا أن مسرحياته السابقة على هذا التاريخ (يدخل ضمن هذه الفترة المسرحيتين التعبيريتين بال ، طبول فى الليل ، مسرحيات فى أحراش المدن ، رجل برجل) قد

احتوت ـ ولو من عقل برخت الباطن ـ على بذور الملحمية فى بعض العبارات المسرحية ، هذه البذور التى تفجرت بعد ذلك بسنوات ٠

وعام ١٩٢٤ ، عام وصول برخت الى برلين بعد سفريات أولى وتعاونه مع المخرجين ماكس راينهارت وليوبولد جاسنر وايرفين بيسكاتور فى مسرح الدويتش يعتبر خطوة جديدة فى حياة المسرح الألمانى ٠ وفى عام ١٩٢٦ يتعلم برخت الماركسية ويحاول أن ينفذ تعاليمها فى مسرحه ومسرحياته ٠

ومن الثابت لديه ان مرحلة التعبيرية فى أدبه انتهت عند تأليفه لمسرحية (رجل برجل MANN IST MANN) التى كتبها عام ١٩٢٦ وقدمت فى ٢٦ ديسمبر من نفس السنة ٠ وانتقل برخت مستقبلا من التعبيرية الى الملحمية التى أحس انها جافة بعض الشىء بعد فترة من الوقت ، فعاد الى التعليمية الفنية ٠٠ أى المسرحيات التى توجه وتعطى فنا فى الوقت نفسه ٠

● فوران بداية القرن العشرين ٠٠

زاملت نظرية فرويد انتفاضات أخرى فى مختلف الفنون ٠ فكانت الرمزية على يد البلجيكى موريس ماترلنك ، والتأثيرية فى الرسم ، ويرجع الفضل للرسامين الفرنسيين مانيه وديجا ورينوار ، ثم انتقالها للمسرح على يد الألمانى ماكس دوتاندى والنمساوى آرثر سنتزلر والألمانى فرانك ويدينكند ، كما ظهرت المستقبلية فى مكانين هامين هما ايطاليا وروسيا ٠ وفى ايطاليا يلتصق اسم مارينيتى بالمستقبلية وفى روسيا يعادله اسم ماياكوفسكى ٠

● التعبيرية ٠٠

والفضل فى ظهور المذهب التعبيرى أدبا وفنا يعزى الى الألمان ٠ والتعبير لفظ لاتينى يعنى ما يولد فى النفس من أفكار تخرج على شكل انفجارى ٠ ففى بداية القرن العشرين تقلب نظريات العالم النمساوى سيجموند فرويد القليل الذى عرف قبل ذلك عن نظريات التفكير والأحلام واللا شعور عند الانسان ، وتفتح آفاقا جديدة للباحثين والمفكرين والعاملين بالأدب والفن ٠ وحاول الكتاب التعبيريون المتأثرون بنظريات عصرهم وفلسفاتها الكشف عن دواخل الانسان وعالمه الباطنى من أمثال كايزر واسترندبرج وهوفمان وبرخت ورايس وتشابك محاولين التعبير

بالأدب المسرحى عن حالة الغضب والكبت والهياج الذى يعانونه نتيجة الحـروب الخارجيـة والداخليـة والتمزقات النفسـية المضـطربة داخل نفوسهم ٠

والتعبيرية باختصار هى الغوص تحت السطح واكتشـاف ما وراء المندرج تحت حجابات أو أقنعة من السلوك التقليدى ليمكن ترجمـة الواقع النفسى الداخلى لأشياء محسوسة ومشتركة ومعروفة لدى البشر جميعا ٠ لذلك كانت التعبيرية ملتقى الفنانين الثائرين على الحرب العالمية وعلى الروح المادية التى طغت فى فترة جعلت نفسية الانسـان تتمزق وتمتلىء بعلامات الاستفهام بالنسبة للحياة والمصـير والمستقبل وعدم استطاعة الانسان النظر بمعيار متزن المعالم لهذا العالم الخرب ٠

● **الاطار المادى فى التعبيريات ٠٠**

برخت شاعر المـانى عالمى ٠ ان أعماله فى التاليف أو الاخـراج أو الادارة الفنية تصل به الى مستوى العالمية ، وتجديده فى مسرحـه لوظيفة المسرح ومهمتـه جعلته من أبرز كتـاب القـرن العشرين ــ (بيكاسو) » ٠

تكاد تكون المسرحيـة التعبيرية من ناحية اطارها المادى خلط فى مادتهـا من الأبستراكت (المعنـوية أو التجريدية) ومن الكونكريت (التماسك أو التحجرية) ، وهى تبرز قيما أواهميات موضوعية توصل لما فى الذهن بطريقة التعبير عما فى الخلف أو ما هو مختف فى الحقيقة ٠ وفى التنفيذ الفنى فى التعبيرية يسـير العرض المسرحى الى البسـاطة Simplicity أكثر منه الى المنظـرية Scenery فالأرش القوطى يعنى كاتدرائية ، والثلج الذى يغطى الأشجار يعنى الموت تعبيريا ، وتصميم خشبة المسرح Flat مسطح وذو زوايا (مكون من مزايا) ومثنى أيضا (ملوى Distorted) والعلامات أو الأرقام كانت بطريق البروجكشان Projection لتعبر عن فكرة موضوعيتها ٠

● فنيات فى مسرح برخت ٠٠

ــ ألحان وأغان شعبية ٠

ــ صلبان معقوفة (نسبة الى الهتلرية) ٠

ــ قعداء ومشوهو الحرب يستجدون الناس والمارة ٠

ــ عروض سينمائية واحصاءات مؤيدة بالأرقام ٠

ـ طرد جرسون البار القعداء الحرب والمشوهين والقائهم فى عرض الطريق ٠

ـ الارتباط بالمسرح الصينى ، لقرب احساس برخت من الشرق وآسيا ، وقواعد هذا المسرح وتعاليمه بالنسبة للممثل تكاد تـكون هى نفس القواعد التى طلبها برخت من ممثليه ، لتحوير شخصية الممثل فى القرن العشرين ٠ وأهم ظواهر النقـــل عن المسرح الصينى هى البطولة المطلقة التى كانت فى مسرحياتهم ، وكان عادة ما يمثلها الممثل الصينى المشهور مانى لان فانج MEI LAN FANG

● صغار الشأن عند برخت ٠٠

برخت عندما يدافع عن العادى البسيط فى مسرحيـــاته لايقصد الدفاع عن الفجاجة والسطحية ، ولكنه يقصـــد الدفـــاع عن الطبيعة البشرية ، وهو ما جعله شاعرا ديمقراطيا أشـد صلابة وأبعـد غـورا من غيره ٠

● كلمات لبرخت ٠٠

ـــ لا أحب ان أرى المسرحيات تستجدى عطف الجمهور ٠٠ بل ان لها من قوة الاقناع مثل ما لمحاكمة القضاء ٠

ـــ ليست علاقة الانسان بنفسه ، ولا علاقته بالخالق ، ولا علاقتـــه بالمجتمع هى المسالة الأساسية فى المسرح ٠٠ لم يعد الأمر يتعلق بشئون الفرد ومصيره الشخصى ، بل وبجيله الذى يعيش بينه ، فمصير أهل ذلك الجيل هو عامل البطولة والجديد للدراما ٠

ـــ أردت اخضاع القول للمسرح ٠٠ ليس فقط لأشرح العالم ٠٠ بل لأغيره بالضرورة (١٩٥٣) ٠

★★ التنفيذ الفنى فى مسرحية طبول فى الليل ٠٠

ـــ مرثية الجندى المقتول ٠٠

أنشودة شعبية تقال فى الشوارع وتتردد على الألسنة ٠٠ وتصور شجاعة الجندى وبسالته عندما يموت فى سبيل وطنه ٠

ـــ ملاحظات المؤلف المخرج برخت ٠

(أ) الالتزام بجميع الملاحظات التى وضعها الكاتب برخت ما بين قوسين (ملاحظات) اللهم الا من بعضها وهو لايتجاوز أصابع اليدين معليا بذلك الارتباط بالايقاع العام للمسرحية .

(ب) الالتزام بجميع الملاحظات التى وضعها المخرج برخت ما بين قوسين (ملاحظات) كاضاءة الشموع ، لزق البلاستر ، رنين الجرس ، الاجلاس على الركبتين ، الضحك بدلال ، التحرك على المسرح فى عصبية ، التهام الطعام (وذلك فى اللوحة رقم ١) .

— ظهور القمر الأحمر فى النافذة ، تحركات الجرسون ، التهام حبات القراصيا ، ازاحة الستائر دون قصد ، أماكن نقل الشموع ، قهقهات الضحك ، حركة الضغط لاجلاس كراجلر بطل المسرحية بالقوة ، تناول الخمر وتقديم السيجار ، المحافظة على الألفاظ الواطية المقصودة (وذلك فى اللوحة رقم ٢) .

— المنظر المسرحى والزمان والمكان ، استعمال الحجر ، التنفيذ الدقيق لحركة الممثلين (فى اللوحة رقم ٣) .

— التدخين ، خلع الجاكتة ، فترات الشراب ، السعال (فى اللوحة رقم ٤) .

— الاضطرابات العامة ، اقتراب الأزمة ، فترات الصمت ، غليون كراجلر (فى اللوحة رقم ٥) .

— ادخال ثلاث شخصيات كمشوهى الحرب فى بار بيكاديللى والحانة الصغيرة لتجسيد أفكار برخت بالنسبة لصغار الشأن .

— عدم الالتزام بجعل خشبة المسرح مسطحة FLAT حسب نص التعبيرية فى الاطار المادى ، ولجأت لذلك لعدم وجود تدرج بصالة الجمهور فى مسرح الجيب ، ومن أجل اتاحة الرؤيا للجميع .

— الارتباط بأسماء اللوحات البرختية من اللوحة الأولى الى اللوحة الخامسة ، وهى على التوالى بالعناوين البرختية (افريقيا ، فلفل ، ركب العفاريت ، فجر جديد ، السرير) .

— تنفيذ ملاحظات برخت بشأن الموسيقى والألحان فى اللوحة رقم ١ .. الافتتاح بمارش عسكرى وكوماندو ألمانى بتصرف من المخرج ومعد الموسيقى ، ولكن من عصر المسرحية .. ضمن اللوحة رقم ١

مقطوعة (انى أتعبد سلطان الحب) حسب النص المسرحي موضوعة بدون تصرف وحسبما أشار برخت تماما ٠

ضمن اللوحة رقم ١ لحن (المانيا المانيا فوق الجميع) حسب النص المسرحي موضوع بدون تصرف وحسبما أشار برخت ٠

ضمن اللوحة رقم ١ (تأثير بعد حوار « أتعرف جماعة السبارتاكو » بتصرف ولكن من نفس الجزء الخاص بمقطوعة (انى أتعبد سلطان الحب) ٠

ضمن اللوحة رقم ١ (تأثير بعد حوار « مشدود القبضتين حتى تدمى الأظافر راحة اليد ») اعادة لمقطوعة (انى أتعبد سلطان الحب) ٠
ضمن اللوحة رقم ١ دخول كراجلر بتصرف (ولم ينص عليها نصا فى المسرحية) ٠

ضمن اللوحة رقم ١ (أصوات رياح) حسب النص البرختي تماما وفى أماكنها بالضبط ٠

ختام اللوحة رقم ١ والانتقال للوحة رقم ٢ بتصرف ٠٠ الى جانب الالتزام (بالرياح) التى نص عليها برخت فى مستهل لوحة رقم ٢ ٠

من اللوحة رقم ٢ (تأثير مدافع ورصـــاص) بتصرف من المخرج لابراز الظروف المعاصرة لزواج البطلة انا بالبرجوازى مورك ٠

ضمن اللوحة رقم ٢ (ثيمة دخول كراجلر الدائمة) ٠٠ استنادا الى اضاءة القمر الدائمة قبل ظهور كراجلر بلحظات كما ذكر برخت فى طريقة اخراجه للمسرحية كعامل مســاعد مع الاضـــاءة لتكملة التأثير بالاضاءة والموسيقى معا ٠

ضمن اللوحة رقم ٢ (لحن آنا ماريا) لجونو حسب النص البرختي موضوع بدون تصرف وحسبما أشار برخت تماما ٠

ضمن اللوحة رقم ٢ كان المفروض حسب النص البرختي وضــع أغنية لغنى الحرب تعزف فى غرفة مجاورة ، ولعدم العثور على الأغنية فى المانيا ، استبدلتها بأغنية (برلين) لمغنية عصر المسرحية مارلين ديتريش وبصوتها ٠ وتم هذا الاختيار على أساس القرب قدر الامكان من حوادث المسرحية برلين والارتباط أيضا بمعانى المسرحية وكلمات الأغنيــة ٠
ضمن اللوحة رقم ٢ (نشيد الشيوعية الدولية) موضوع بدون تصرف وحسبما أشار برخت تماما ٠ ختام اللوحة رقم ٢ والانتقال للوحة رقم ٣ كنص المؤلف برخت على أنها (أصوات) ، واستنباط المخرج باعتبارها الأصوات المؤدية للنشيد ٠٠ ابرازا لقضايا المسرحية الوطنية والسياسية ٠

ضمن اللوحة رقم ٣ (الرياح والمدافع والرصاص والاضطرابات) حسب النص المسرحي موضوع بدون تصرف وحسبما أشار برخت تماما ٠

ختام اللوحة رقم ٣ والانتقال للوحة رقم ٤ بتصرف ، وجاء الاختيار على أساس التمهيد للحانة الصغيرة وفقرائها الثوريين ٠

فى اللوحة رقم ٤ (مرثية الجندى المقتول) ٠٠ التلحين من السلم الموسيقى والنوتة المستعملة عند اخراج المسرحية فى برلين بألمانيا باخراج برخت ، والتلحين الانشادى بتصرف من المخرج مرتبطا بأسلوب المنشد فى مسرحيات برخت المختلفة كدائرة الطباشير القوقازية وأوبرا الشحات (أوبرا الثلاث بنسيات) ٠

ضمن اللوحة رقم ٤ (أصوات المدافع) حسب النص البرختى وبدون تصرف وحسبما أشار برخت تماما ٠

ضمن اللوحة رقم ٤ (لحن الرجل السكران) بتصرف من الملحن بعد دراسة مستفيضة للمسرحية وظروفها لعدم امكان العثور على اللحن من ألمانيا وبالاستئناس بموسيقى العصر والحانه ٠

ضمن اللوحة رقم ٤ (لحن كراجلر) بتصرف من الملحن ٠

ضمن اللوحة رقم ٥ (أصوات المدافع والرصاص والرياح) حسب النص المسرحى موضوعة بدون تصرف وحسبما أشار برخت تماما ٠

ضمن اللوحة رقم ٥ وحتى ختـــام اللوحـة بتصرف ليمكن ابـراز الاستسلام فى شخصية كراجلر وانفصاله عن الحرب الأهلية داخل برلين وعودته الى أنا الحامل مستسلما متقلصا متقوقعا ، وكل ذلك من أجل تعرية عفن البرجوازية والانتهازية وابراز قضايا الفرد الانسانى ٠

علنا من خلال هذه الأمانة الفنية نكون قد استطعنا تقديم برخت فى صورة مشرفة على المسرح المصرى ٠

★★ البدء فى التدريبات بدون البطلة الأم ٠٠

كانت بداية صعبة ٠٠ صعبة للغـــاية حتى بعـــد شرح مختلف الوسائل ٠٠ ذلك لأن مسرحية مثل هذه المسرحية كان من الأوفق بطبيعة الحال أن تجد لها ممثلون أكفاء مروا بالمراحـــل الطويلة التى تجعلهـم قادرين على استيعاب مدرسة برخت فى مختلف مراحلها ، وكذلك على

تحديد الفترة التى تقع فيها المسرحية التحديد الفنى والمذهبى بالنسبة لأسلوب برخت • ومع ذلك فقد بدأت وأنا غاية فى التفاؤل •

أعلنت توزيع الأدوار بعد ان أسندت دور البطولة النسائيـــة الى الممثلة فاتن أنور وبطولته، الى الشاب المرسى أبو العباس • كانت فترة قراءة الأدوار من أصعب الفترات • حضر احدى الجلسات كضيف مدير المسرح وجلس قرابة الثلث ساعة لم نكن قد تحركنا فى الأداء التمثيلى عن سطرين اثنين فى هذه الفترة الزمنية ، وأنهى ضيافته بكلمة لازلت أذكرها (ربنا يكون فى عونك) • تابعت التدريبات مستعينا بالله • وكنت قد أقمت محاولة لاسناد دور البطولة الى اثنين من الشبان كتجربة فريدة أيضا • وكان يزامل المرسى أبو العباس شاب جديد اسمه أحمد خليل • كان كل منهما يحاول أن يفوز على الآخر فى ظل علاقة شريفة شرحتها واخترناها نحن الثلاثة سويا • كان واضحا من القراءات الأوليه أن درجة الأداء التمثيلى عند المرسى أكثر منها ممارسة عند خليل ، ورغم هذا فقد كنت أرى الثانى بجسمه وهامته الفارعة أقدر على التأثير (من الناحية الفيزيكية) بحكم تكوينه الذى وهبه الله له • وعلى كل فضمانا لسير التجربة حتى تثبت نتائجهـا بنفســـها ، فقد أعطيت لكل منهما الفرصة للعمل فى التدريبات • كنت أيضا أعمـــل مع بطلة المسرحيـة المرشحة لدور أنا هذه الفتاة التى لاتترك خشبة المسرح الا لتظهر فى قوة انفعالية جديدة تستمدها من داخليات الأحداث وتحدث بها انفجارات التعبيرية التى ضمنها برخت مسرحيته • عملت مع فاتن أنور عدة أيام ، ورغم أنها ممثلة على قدر من الموهبة غير قليـل ، الا أنها لم تستطع أن تتحمل ثقل الدور وتبعاته ومتضمناته من طبقات صوتية ومن صمتات ، وبالأخص من انفعالات داخلية متطاحنة ، لاتكاد تستقر على حال ، بل هى تعلو وتنخفض بين الفينة والفينة ولا أقول بين المشهد والمشهد • وبعد عدة أيام استطعت ان أجد ان الممثلة لاتتطور ، ولم يكن هذا بارادتها ، فقد كانت تبذل كل جهد لأن تقوم بالدور وتؤديه على حسب متطلباته •• ولكن •• الشخصية كانت قاسيا جدا بظروفها التى رسمها لها برخت • كان بوسعى أيضا ان اختلق تفسيرا جديدا حسب ما يقولون ، ولكنى وجدت ان التفكير فى تفسير آخر للشخصية ليقربها من انفعالات الممثلة أمر لايستقيم مع خطة (الالتزام) التى أخذتها على منهجى فى اخـــراج المسرحية ، فضلا عن انها لابد مشوهة جمال الالتزام ووقعه ونتائجـــه اذا ما وضعت على مستوى العرض بين مختلف وسائل العرض الملتزمة •

وقررت مصارحتها بالموقف ، وأعفيتها من الدور على أن تقوم بدور آخر فى المسرحية حتى لاتفقد ميزة التعاقد ، وقبلت السيدة شـــاكرة

وشكرت أنا بدورى روحها العالية ، واطمأننت كثيرا مستبشرا بهذه الروح التى تبدأ بها فرقه الجيب معانجه أمثال هده المشاكل الحسسه فى تاريخ السير بالمسرحيات • ثبت أيضا فيما بعد ان خليل المرشح لدور البطولة لم يكن بالقدر الذى حصله زميلة المرسى أثناء التدريبات ، وخلال الأسبوعين اللذين توالت فيهما التدريبات ولانشغاله هو الآخر بمعهد السينما فقد أعفيته •

واستقر الرأى على بطولة المسرحية لحسنة توفيق والمرسى أبو العباس• متابعين التدريبات مع بقية أفراد فرقة الجيب •

الا ان مشكلة كانت منذ قيامنا بالتدريبات حتى هذه المرحلة التى قطعناها لم تكن قد سويت بعد : كان ذلك بالنسبه لدور مدام باليدا والدة الفتاة البطلة وزوجة البرجوازى المتطلع باليكا ، وهى شخصية امرأة متوسطة السن انتهازية كزوجها من خلال معاشرتها له •• وهى تتصارع بين هذا وذاك لأنها أم فهى تشفق على الابنة وتحبها ، وهى أيضا تشجعها أو توحى لها مشجعة للاقتران بالبرجوازى مورك صاحب المصانع التى حصلها من نتائج الحروب • كنت قد طلبت من ادارة الجيب ـ طالما أنه لا الفرقة من يوجد بين أعضائها من يصلح للقيام بالدور ولا النجوم أو الممثلات المستعان بهم من تؤهلها خبرتها للقيام بالدور ـ أن يعهد بهذا الدور للسيدة نعيمة وصفى على اعتبار ـ من وجهة نظرى كمخرج ـ أنها أصلح من يقوم بمثل هذا النوع من الأدوار • فضلا عن أن الدور كان خفيف الظل وصاحبته تشرب الخمر فى مراحله المتقدمة ، وتظل فترة طويلة على هذه الحال وهى منطلقة فى سكرها تطلق النكات • الا ان ادارة مسرح الجيب رفضت هذا الاقتراح • وسكتت •• بل ولم تتوان عن تذكيرى بأننى كنت واحدا من بين الذين اختاروا الفرقة •• والحقيقة أننا اخترناها فعلا ولكننا اقترحنا على المسئولين فى الجيب ـ أنا وزملائى أعضاء لجنة الاختيار ـ تكملة العناصر الفنية اللازمة والمكملة لكل النماذج المسرحية من الممثلين والممثلات المجربين • غير أن الذى اقترحناه لم يؤخذ به •• بدليل عدم وجود شخصية واحدة لتقوم بدور أم لا يتجاوز سنها السادسة والثلاثين • لم أرغب فى أن أعطل التدريبات ريثما ينتهى أمر هذه المشكلة وحاولت حلها مع مدير المسرح وأثناء جلسات التدريب السائرة ، فكرنا كثيرا ، الا اننا لم نهتد الى حل سويا ، وكأن المشكلة كانت مشكلتى الشخصية ، وكأننى كان يجب ان أفعل كما فعل زملائى من المخرجين الذين سبقونى والذين اذا ما طلبوا نجوما للعمل فى المسرحيات التى عهد بها مسرح الجيب اليهم ولم يجبهم المسرح الى طلبهم

انصرفوا شاكرين ورفضوا اخراج المسرحية على مثل هذه الخطورة من التجربة الحية الجديدة ٠

المهم أنني حاولت ان أجد حلا ، فرأيت أن أستعير احدى الممثلات اللاتى تصلحن للقيام بهذا الدور ولو نسبيا ٠٠ طالما ان الأمر هو كما شرحته لك ٠ وبين الاستقصاء والبحث قررت ان أستعين بالسيدة احسان شريف من المسرح القومى ٠ ومشينا فى حلقة الاتصالات حتى استصدرنا قرارا عاجلا من السيد الدكتور رئيس مجلس ادارة المؤسسة بانتداب السيدة احسان شريف للقيام بدور مدام باليكا ٠ وحضرت السيدة الفاضلة وقابلتها ، وبالطبع طلبت مبلغ ٤٠٠ جنيه (أجر النجوم) ٠٠ ومسرح الجيب لايدفع ، والمؤسسة قد أشارت بأن تعمل السيدة احسان كفترة انتداب معاونة منها لمسرح الجيب فى سياسته الجديدة ٠ ولم تكن تأشيرة الدكتور على الراعى ملزمة الى حد الاجحاف أو التنفيذ ٠ ورفضت احسان شريف ٠ وعادت المشكلة من جديد ٠

ثم حدث أمل جديد لاح فى الأفق عندما نقلت السيدة نادية السبع الى مسرح الجيب قادمة من المسرح القومى ، واقترح على مدير الجيب أن أعهد اليها بالدور وأن أبذل مجهودا مضاعفا ، حتى اذا لم تكن سيادتها بالتمام هى الشخصية المطلوبة ٠ وقبلت بطبيعة الحال وجلسنا على مائدة التدريبات القرائية وشرحت للسيدة نادية السبع جوانب الشخصية ٠٠ وقرأت الزميلة الفاضلة ٠٠ ثم اجتمعنا بعد التدريب لأرى انها لاترغب فى القيام بالدور ٠٠ وأقرر حقيقة أنه كان لديها كل الحق فى ذلك ٠ فالشخصية كما أوضحت لك جوانبها سابقا لايمكن أن تكون هى طبيعة نادية السبع ولا ألوان نادية السبع التى تعودت هى أن تمثلها ، فضلا عن اننى كمخرج لا أستطيع ان أجبر فنانا أيا كان على العمل بغير ما تهواه نفسه ٠٠ فالعمل اسمه فن مسرحى وليس (اجبارا مسرحيا) ٠

ثم حاولنا استدعاء السيدة ملك الجمل وهى قريبة للشخصية بطبيعة الحال ، وأليق من نادية السبع لها ، وحضرت ، وباءت محاولات العثور على أم باليكا بالفشل من كل النواحى ٠ كان قد مضى شهر على كل هذه المحاولات ٠ وكنت قد بدأت تدريبات الحركة المسرحية ٠٠ بدون دور الأم الهام وهو الدور الثانى فى المسرحية ٠ حقيقة أننى كنت اطلب حلا عاجلا ويوميا فى ملاحظات كشف التدريب من مسرح الجيب ٠٠ ولكن ٠٠ لا مجيب ٠ هكذا بدأ التعاون مع الادارة هناك ٠ لم أكن اريد أن أقيم اشكالا فى وقتها من أجل الفكرة الجديدة ٠ فبالطبع ليست

مهمتي أنه لايوجد بين العناصر المختارة للجيب من تصلح للقيـــام بدور الأم أو من بين الذين اختاروهم كمعاونين وريادين من تقوم بالدور .. اذن فالمشكلة على هذا المستوى من العرض ليست مشـكلة المخــرج .

ولكنني آثرت الصمت حتى لا أتهـــم بالمشاغبة أو تحجير الراس وعناد الموقف كمـــا يقولون ، وصمت مسرح الجيب .. ورأيت أن هذا ضغطا غير مباشر لأن أســـند الدور الى ممثلة من بين المختـارات فى الاختبار . ولولا ايمانى بقضية التجربة الجديدة للفرقة فى مسرح الجيب لقابلت صمتهم بصمت مشابه يزيده صمتا على صمت ، أسندت الدور الى الآنسة بشرى القصبى التى لعبته بنجاح مع الاختلاف على طبيعة نوعهــا كممثلة ومطابقتها لنوعية الدور . أدت بشرى وحفظت وفهمت مراحــل الدور ولكن .. كان واضحا ان سنها حتى بعد الماكياج لايتجاوز العشرين ربيعا . كنت فخورا بأن أسير بالتجربة على هذا النحو حتى يقيض الله لهذا العرض الظهور الى ساحة الجماهير .

★★ معاونات من معهد الفنون المسرحية ..

نظرا لعدم وجود الخامات الكافية .. ضمن الفرقة أيضا — فقد استعنت بالآنسة فوزية عزت وهى احدى طالبـاتى فى دبلوم المعهـــد كممثلة لدور مارى ، وهو دور فتاة ساقطة لها من الرحمة ما فى قلبها الكثير ومن اشفاقها — خاصة على بطل المسرحية كراجلر — ما يجعلهـــا بالنسبة له كالمرهم بالنسبة للجـرح .. مبردا ومطهرا ، كمـــا طلبت مساعدين للاخراج كتجربة كنت أقيمها بالمعهد لترجمـــة مادة الاخراج المسرحى التى أدرسها هناك على المستوى التطبيقى والعملى .. فاخترت الطالبين هانى مطاوع (رابعة تمثيل) ، مصطفى الدمرداش (٣ تمثيل) للقيام بهذه المهمة الى جانب مساعدين من مسرح الجيب كانا الأســـتاذ زغلول الصيفى والآنسة مهجة البطوطى .

كانت هذه المعاونة تتم على المستوى الرسمى بعد أن طلبت ذلك كتابة ووافق العميد سعيد خطاب وأرسل للوزارة للموافقـــة . وكانت هذه المعاونة تعنى تطبيقا عمليا لبناتنا وأبنائنا طلبة وطالبات المعهد ، وخاصة المعاونين فى الاخراج ، الى جانب ما تضمنه من فلسفة الخروج من الفصل الى خشبة المسرح .. الساحة العظيمة التى يحلم بها كل طالب ودارس بالمعهد حيث تداعب أحلامه وأفكاره ما سيؤول اليه بعد تخرجه والعمل بمسارح الدولة المختلفة . لا أستطيع ان انكر أن محـاولات قد بذلت لعدم تنفيذ هذه الفكرة ومن ثم عدم اتاحة الفرصة لهؤلاء الشبان

الذين قدموا ليطبقوا ما تعلموه نظريا داخل جدران معهدهم ٠٠ بـل ان اعتراضات أخذت طريقها كتابة ٠٠ الا انني كنت مصمما على التجربة ٠٠ ليس من أجل عيون بناتي وأولادي بالمعهد ٠٠ ولكن من أجل اتاحة الفرصة العملية الحقيقية لهم وعلى مستوى مسرحية غير عادية كمسرحيتنا هذه ، وفي مسرح خصص للتجريب ومعاونة كل المحاولات والتجارب الفنية ٠٠ بل انني أضفت زميلا من الأقطار العربية وهو ابراهيم الصباغ الطالب بالسنة الرابعة قسم الاخراج بمعهد السينما وكان من الأردن ٠٠ لاتاحة الفرصة لاخواننا العرب على مزاولة النشاط الفني على مختلف مستوياته ٠

★★ الممثلون يغنون ويعزفون الموسيقى ٠٠

الأشياء التي رآها الانسان بالخارج يحـــاول من خلال تجاربه ان يعكسها وأن يأخذ بها ٠ والممثل في أوروبا لاعب باليه وواقص ولاعب أكروبات ورياضي ومفكر ٠ وكل (الصنايع) المتصلة بفنـه يستطيع ان يفعلها ٠ وان لم يكن يعرف احداها فان الرغبة لديه في اضافة جديد الى حياته ٠ وبالطبع لا يتأتى ذلك الا بممارسة الجديد حتى ولو كان على حساب الوقت ، وغالبا ما يأتي على حسابه فعلا ٠٠ أو على حســـــاب احتفاظه برشاقته مثلا أو تعلم السلاح أو البلياردو أو غير ذلك من المتطلبات في بعض المسرحيات ٠ والممثلون في الخارج ينشدون ٠٠ خاصة في أعمال برخت ، وينقلون الأثاث بأيديهم عند تغيير اللوحـــات في المسرحيات الطويلة الكاملة لبرخت وشيكسبير وآرثـر ميللر في مسرحيـــاته ذات المشاهد المتعددة ٠ ليس هذا غريبا فان القاعدة هي محاولة التطور بفن الممثل في المسرح حتى يكون دائما على أهبة لعمل أي شيء ، وحتى يكون منفذا ومساعدا هو الآخر على ابراز جديد بالمسرحية وبالتالي في حيـــاة المسرح ٠ ان تدريبات جانبية تقوم بطبيعة الحال الى جانب التدريبات الأصلية في أمثال هذه الحالات ، وقد تجمع هذه التدريبـــات أكثر من عشرة ممثلين كما في مسرحيـــة « روميو وجولييت » للشخصيات التي تتبارز مثلا ســـواء كانت هذه الشخصـيات من الأبطـــال المسرحيين أو النكرات المسرحية ، أو كما في مسرحية ليوتولستوى « الجثة الحية » حيث يتم الغناء الجماعي في مشهد الحانة الى مثل هذه الحالات المشابهة ، والتي تقتضى جهدا وضبطا معينا لمراحـــل الغناء أو الانشاد فرديا كان أم جماعيا ٠ فالواقع ان هذه المجهودات الجانبية مظهرا والأساسية تأثيرا في العرض المسرحي ، انما تضيف اضافات جوهـرية على مستوى الأداء التمثيلي وتضفى على الممثل المغنى أو الممثل المنشد أو الممثل لاعب الباليه سحرا يرفع من قيمة الشخصية وقدرتها على التبدل والتطور ٠

من أجل هذا رأيت أن يتعلم ممثلونا الأشبال اجتياز أمثال هذه التجارب كلما سنحت الفرصة الى ذلك ، استنادا الى هذه الظاهرة الفنية واقتناعا بتاثيرها وسحرها • وقامت تدريبات جانبية فى مسرحيه طبول فى الليل لمحاولة القاء الشعر المترجم لمرثية الجندى المقتول للممثل القائم بالدور أحمد فريد ، ولازمتها فى نفس الوقت فى مكان آخـــر تدريبات العزف على الآلات الموسيقية المختارة من القيثـارة والترمبيطة بقيـــادة الموسيقى عزيز الشوان ، واستمرت هذه التدريبات ما يزيد على العشرين جلسه حتى استطاع أحمد فريد بعزفه وغنائه والمرسى أبو العباس بعنائه الانشادى الموقع ونبيل سالم بغنائه أيضا أن يسيطروا على الفروقات الطفيفة التى تحدث عادة فى الايقاع العام ويحسها الممثل الذى ينتقل من التمثيل والانفعال فى لحظة الى الغناء والدخول فى ايقاع وانفعال مختلفين اختلافا تاما عن الحالة الشعورية التى كان عليها قبلا • ثم أخذت هذه التدريبات الغنائية والموسيقية والانشادية مرحلة ثانية عند تطبيقها بدون انفصال .. أى مع حوار المسرحية وحوار الأدوار نفسه ، وهذه المرحلة الثانية كانت من الأهمية بمكان لأنها تفسح للممثلين المجاورين للممثلين المنشدين أو المغنيين الاطلاع على مختلف الايقاعات التى تسود المسرحية وأماكن تغـيرها وانعكاسات هذا التغيير على زملائهم القـائمين بهذه العمليـة • وفى المرحلة الثالثة تاتى درجة ضبط الصـــــوت من حيث الارتفـــاع أو الانخفاض ومن حيث تناسبه وانسجامه مع الصوت الذى يستعمـل والطبقة التى يؤدى بها الممثل دوره المسرحى • آنذاك تأخذ الصورة العامة فى الاكتمال ويمكن لهذه الأجزاء الجانبية أن تصل الى مرحلة معتنى بهـا اعتناء خاصا بحيث يظهرها بالمظهر الحسن المكمل للأجزاء الدراميـــة الأخرى • ومن ثم نجد نسيجا جديدا بدأ يظهر فى أفق المسرحية •• هذا النسيج هو الهواء المعبق بريح برخت وجو أعماله والاطار الخاص الذى يحدد مسرحياته ويجعل لها لونا خاصــا فى الرؤيـا وفى الاعداد وفى التجهيز •

كان يحضر أحيانا معنا هذه الجلسات المتكاملة الموســـيقى عزيز الشوان ليضيف ملحوظة بعد ان اكتملت الصـــورة •• اذ لابد لهذه العملية المركبة من خبير موسيقى يفهم فى شئون الموسيقى وفى سلمه وفى درجات التفاوت فى الصــوت • حتى لا تكون هناك ثغرات صـوتية أو موسيقية أو خروج على ما يمكن ان يقدم أو يؤذى الأذن ، وحتى تصل الصورة على غاية من الحساسية الى الجمهور المشاهد • ان الالتزام فى هذه الرحلة الطويلة ومن خلال الخط التصاعدى الذى يلتزم المخـــرج بتنفيذه يقضى على الممثلين المشتركين بالغناء بعدم التغيب ولو ليوم واحد

٠٠ ذلك لأن الأذن يمكن لها وسط خضم الأحداث اليومية وبين ما تسمعه أثناء اليوم العادى من أصوات سيارات وكلاكسات وحركة ترام وقطارات بل وهمس أفراد ٠٠ يمكن أن تنسى وأن (يهرب) منهـا هذا الصوت أو التون اللازم ، وبالتالى فغياب أحد الممثلين يوما قد يعود بالضرر على المراحل التى قطعها مع الموسيقى أو مع المخرج ٠٠ ومن ثم فانه يصعب العودة به الى النقطة التى انتهى عندها ٠

والحقيقة تؤكد أن الممثلين المتعاونين من أبناء مسرح الجيب قد قطعوا هذه المراحل على خير ما يكون ولم يتخلف منهم واحد عن جلسة تدريب ٠ قد يكون ذلك راجعا لسحر التجربة عليهم ، ولكننى بصدد أن أذكر كل ما حدث من خلال تجربة عشتها وعاشها معى مدة شهرين كثيرون من زملائى وأبنائى ، فلا ضير بطبيعة الحال ان يكون الصدق هو طريقى الى اثبات كل هذه الحقائق ٠

★★ الديكور فى المسرحية ٠٠

كنت سعيدا بأن اقدم أحسن أعمالى ــ من وجهة نظرى على الأقل ــ الضفادع مع الفنان أحمد ابراهيم ٠٠ لذلك رأيت ان أستعين به فى تقديم مسرحيه طبول فى الليل ، نظـرا لاقتناعى بدراسته الجـادة للديكور والملابس فى باريس ، الى جانب اطلاعى على هذه الجهــود الطيبة التى بذلها فى أكثر من مسرحية فى المسرح ٠ كان لابد ونحن نقدم على مسرحية تعبيرية أن أشرح له كل وجهات نظرى ، وأن أبين له تنفيذيات الاطــار المادى ، وقواعد التكنيك فى التعبيريات من ناحية شكل خشبة المسرح ، ومن ناحية محاولة تصور ديكور مسرحى يعمل لخدمة خمس لوحــات الواحدة تأتى تلو الأخرى دون استراحات أو فترة وقت ٠٠ اللهم الا من دقيقة وأحيانا تصل الى دقيقة وربع على الأكثر ٠ كان هذا أيضا التزاما منى بالشكل البرختى لكى لا أقطع تسلسل ورود هذه اللوحات البرحتية الخمس أمام أعين المتفرجين تأييدا وتثبيتا لمسرح برخت فى أحد أشكاله الهامة ٠ ثم ان هذا التتابع فى مسرحية تعبيرية كمسرحيــة طبول فى الليل انما يفعل الكثير من ناحية معاونة هذا التسلسل للدراما الماثلة على خشبة المسرح ٠٠ اذ هو يزيد اضطراباتها اللحظة بعد الأخرى فى خط تصاعدى كنا نحاول الا ينقطع البتة ٠٠ حتى ولا باستراحة مشروعة أيضا فى المسرح البرختى ٠ لأنه بمجرد انتهاء اللوحة الأولى التى كانت تصور منزلا لبالكا ، فان الجمهور ينتقل الى بار بيكاديللى فى اللوحة الثانية التى يؤكد اضطرابها المطر وصوت الرعد الذى يبدأ هذه اللوحة الثانيــة ،

حيث يدعو البرجوازى مورك البطلة أنا وعائلتها الى حفل الخطوبة بعد خيانة الفتاة لخطيبها العائد ، والذى كان قد وصل فى نهاية اللوحة الأولى الى البيت ورفض كل واحد فى البيت أن يتعرف عليه • كان لابد من الاسراع نحو هذه اللوحة ـ وحسب المتبع وما تعلمناه في الدراما ـ لأن أفراد البيت تركوه في اللوحة الأولى مسرعين للاحتفال بالخطوبة ، ووراء هذا الاسراع اسراع آخر •• اسراع من بطل المسرحيـــة الجندى العائد نحو خطيبته السابقة فهو يتبعها أيضا الى البار بعـد أن يعـرف مكانه من خادمة المنزل ـ وهـذا الاسراع من جانب المخـرج فى ملاحقة اللوحات بعضها البعض يعادل الاسراع الذى تفرضـــه الدراما ، والذى يتمثل فى ملاحقة كراجلر العائد لخطيبته فى بار بيكاديللى •• لأن ظهور البطل والملاحقة كان يرتبط فى الوقت نفسه بظهور قمر أحمر يلوح نوره فى الجو أو فى السماء كلما ظهر كراجلر العائد على خشـــبة المسرح ، وفى هذا تحميل سياسى وانتقاص من الحروب الى آخر المفاهيم المنوطة بها هذه المسرحية •

ولا يكاد يقف البطل فى اللوحة الثانية الا وتشتد موجة الاضطرابات لننتقل الى اللوحة الثالثة ، وهى بالتالى تقتضى حثـا على الاسراع بأقصى درجه ممكنة ، تؤكد ذلك هذه الرياح الشديدة أو أصوات نشيد الشيوعيه الدولية الذى يردده الثـوريون من داخل برلين من أجل العمال والطبقة الجـديدة التى كان لابد لها من أن توجـد وأن ترتفع بأصواتها معلنـة الحرية ، بحيث تلقى فى نفوس المشاهدين الرغبـــة فى الاسراع نحو الحل •• بل ان برخت نفسه قد نص ضمن ملاحظـــات تأليفه كمؤلف وملاحظات اخراجه كمخرج ، على ان اللوحة الثالثة يجب ان يكون الايقاع فيها سريعا الى درجة عالية جدا من السرعة •• أو حذف هذا المشهد ـ ويقصد اللوحة الثالثة ـ اذا جاء على صورة أبطأ من ذلك ومما حدده فى ملاحظـــاته •

وحينما نصل الى اللوحة الرابعـة قد يقتضينا الأمر تهـدئة هذه السرعة بعض الشىء ، حرصا على قيام الموازنة بين ما فات وبين أحداث هذه اللوحة ، والتزاما منا بابراز القضايا الوطنية وتعريتها أكثر وأكثر وعلى مستوى صراحة أشد فى حوار شخصية بولترتو البرجوازى العتيد ، وكذلك الرجل الأسمر الذى عادة ما يفسر بأنه يشير ـ ولو من بعيد ـ الى قضية التفرقة العنصرية اللعينة • الا ان دخول كراجلر مرة أخرى يثير كثيرا من التوتر •• حتى وهو يترنح ويتهـادى فى هذه اللوحـــة •• فاذا ما وصلنا الى اللوحة الأخيرة والى أعلا درجات التوتر حيث سرعان ما تأتى مرحلة الاستسلام التى تصور تشكيلا دراميا هاما فى هذا الجزء

من المسرحية ·· فتنازل البطل العائد كراجلر عن حقوقه وتراجعه عن الاشتراك في الحرب الاهلية مع الثوار المحررين لبرلين من الداخل وعودته الى أنا الحامل من البرجوازى مورك ورضائه العام عن هذه الصورة الاثيمة بالاستسلام لحظة من أهم لحظات المسرحية ، ودخول بذور الملحمية في المسرحيه وفى هذا الوقت بالذات وهذا الجزء الهام من أجزاء المسرحية والطلقات من حولنا والطبول تدق فى لحظات الليل البهيم ·· كل ذلك يجعل من تجمع هذه التشكيلات عنصرا هاما لابراز أهداف برخت من هذه المسرحية التى تندد بالحرب وبالاستسلام وبالبرجوازية وبالقراصنة البشريين ·

وكان على الديكور أن يلتزم بكل هذه السرعات وأن يحمل المسرحية ما أراده لها المؤلف وان يجعل خطوط التعبيرية تتضح فى كل لحظة من اللحظات وأن يستعمل ما يعوضه عن المسرح الدوار الذى غالبا ما كان يسعف المخرج عند اخراج برخت لكثرة مناظره وتعدد لوحاته واستمرار تغييراتها المتتابعة ، وأن يستعمل الألوان التى تظهر تقصير باليكا وبخله فى اللوحة الأولى وفخامة المكان الذى يهرع اليه برجوازى كمورك فى اللوحة الثانية ، وأن يقيم حائطا يمثل سدا منيعا فى صدامات الحرب الأهلية فى اللوحة الثالثة ، وأن ينزل الى مستوى الحانات المنحطة التى تجمع الساقطات والرجال السمر والمكافحين الثوريين فى اللوحة الرابعة ، وأن يعود الى طريق وسور مهدم من خلال اشتداد الصراع بين البرجوازيين والاشتراكيين فى اللوحة الخامسة · كان على الديكور أن يفعل كل ذلك ·· بشرط أن يكون كل ذلك (بسيطا) فى مظهره وفى انتقالاته وتغييراته ، لاثبات تعبيرية الدراما ·

حاولنا أيضا تجسيد هذه المدينة (برلين) ·· التى تهدأ أحيانا وتشتعل أحيانا أخرى ، وكانت فى الخلفية بخطوط بسيطة بالرسم غير المجسم باللون فقط ، تشير الى أحيائها وطرقاتها · وتابعنا ما رآه برخت من البساطة ، فقد أورد هو اللوحة للمدينة ولكن برسومات تشير الى خطوط كتلك الخطوط التى يعبث بها الأطفال (كالنعكشات) ·· الا اننا رأينا محاولة توضيحها أكثر من العرض الألمانى حرصا منا على ان تصل اللوحة الخلفية الممثلة للمدينة وبرلين الى أذهان الناس وخوفا من الابهام فيما لو اتبعنا ما أراده برخت حرفيا ··

وفى طريق التزامنا بمسرح برخت استعملنا اللافتات فى الاشارة الى باربيكاديللى ، فنزلت لافتة من القماش تشير الى المكان أضيئت بالطبع أثناء وجود اللوحة الثانية ثم اختفت الاضاءة عنها وارتفعت اللافتة

القماشية بعد ذلك ، وكذلك كان الحال بالنسبة لهذه الحانة المسكينة حيث أشارت لافتة ثانية للمكان وعلى المستوى البسيط جدا .

كان التغيير أيضا للمكان يتم عن طريق صورة في اللوحة الأولى معلقة .. يحل محلها رف يرمز الى البار ، ويتحول الدولاب الصغير بالبيت الى منضدة الحانة والستائر البيضاء للشباك ترفع ، لتحل بدلا منها وفي نفس المكان ، ستائر حمراء تليق بباربيكاديللي . وكانت الشموع الضخمة المعلقة في الشمعدانات تساعد على ابراز الجو الراقي الذي يأخذ اليه مورك عائلة خطيبته ليلة الخطوبة ، وكان المكان أيضا موضع تزييف هو الآخر ، مضافا الى تزييف مورك حيث تعود أن يقضي لياليه هناك . ان تنفيذ كل هذه الأفكار وسرعة خروجها الى المشاهد وتوقيتها يقوم على عاتق زميلين لي هما العاملان صادق مطاوع وشعبان امام . كانا أشبه بالساعة المضبوطة في ميقاتها . ان الحقيقة تقتضي بأن أذكر حسن عملهما .. بل ان الليلة الأولى للعرض وأثناء سير اللوحة الخامسة حدث أن انقطع السلك الذي شد عليه الستار المصور للسور الحجري الهائل ، وكاد قلبي ينخلع ، وأثناء العرض وفي نفس المشهد الذي لايزيد تمثيله على العشرين دقيقة كانا قد أصلحا الخطأ وأعادا الستارة التي كانت قد تدلت الى أسفل قليلا بطبيعة الحال نتيجة هذا الانقطاع المفاجيء .. أصلحاها وكأنه لم يحدث شيء . انني مدين لهما ولكل العمال اللذين عملوا في هذه المسرحية . ولقد سجلت ذلك رسميا في الندوة التي أقيمت لمناقشة المسرحية نصا وعرضا على خشبة مسرح الجيب .

هذا شيء مسلم به ، ونحن نسلم به ونعترف أيضا بذلك احتراما منا للمنطق ، ومحاولة للانخراط في سلك العمل الفني ومتابعة لمحاولة الوصول الى أحسن النتائج المبشرة بمسرح اشتراكي سليم . واذا كنت قد قبلت التجربة في مسرح الجيب بهذه الجرأة الكافية ، وعلى هذا النحو من السرعة التي جعلتني أرد على خطابهم للاشتراك في اخراج مسرحية طبول في الليل بالموافقة في اليوم التالي .. فلم يكن هذا الاسراع وهذه الرغبة يعنيان الا اقداما على العمل بكل ظروفه المتاحة له .. في الوقت الذي تمت فيه الاعتذارات والمراوغات . الا أن هناك حقيقة كان لابد من ذكرها ضمن هذه التجربة . وهي أن متاعب كثيرة قد واجهتني في ظروف

هذا العمل ٠ أرى من حق المسرح المصرى على أن أوضح أسـباب هذه المتـاعب على مسـتوى الصراحة ٠٠ أوضحها لا من أجـل مهاجمة أحـد أو الانتقاص من نظام معين ، بقدر المحاولة على تفاديها على الأقل بالنسبة للقادم من المسرحيات وللقادمين من المخرجين ٠ لايهمنى أن تحدث معى هذه الاصلاحات أو يتم هذا التفادى فأنا لدى من العناد الكثير لتحقيق ما أطلبه خاصة اذا كان شرعيا ، ولكننى أرغب الاصلاح وأنشده من أجل غيرى من الزملاء الذين قد يتحرجون فى المصارحـة بأمر المعالجة ، أو الذين ليس لديهم الوقت الكافى للكتابة أو محاولة الاصـلاح عن طريق شئ يمكن لهم ان يبعدوا به أمثال هذه المخاطرات وتلك المتاعب التى هى فى الحقيقة أس البلاء فى مسرح ناهض يحاول أن يسعى بكل جهده للارتفاع بعماله وفنييه من أجل الوقوف على أقدام ثابتة بعد أن تردى كثيرا فى التخلف والمهالك والارتجالية ومحـاربة كل ما له خاصية المتعـة الثقافية الخالصـة ٠

واذا كانت أمثال هذه المتاعب تتواجد فى أول الطريق بالنسـبة لممثلين جدد أغلبهم كان قد تخرج منذ شهور عند بدء العمـل فى هذه المسرحيـة ، فان ذلك يعنى أن هنـاك أخطارا أخرى تتبع فى الطريق ، وأن الفرقة الجديدة ترى جديدة بالنسبة لتكوينها من الخارج ولا ترى كذلك من الداخل ٠٠ ذلك لأنه من الطبيعى أن يجهل أعضاؤها الجدد على الأقل تقاليد المسرح الجادة فهم لم يعملوا فى مسارح قبل تخرجهم ، ولم تتح لهم الفرصة للعمل على مستوى الاحتراف ٠٠ هذا من المسلم به فى كل مسرح جديد سواء عند استانسلافسكى أو كازان أو حتى أندريه انطوان فى القـديم من الزمان ٠ لذلك فان الاعتراف بهـذه الحقيقـة أمر لايخفض من كيان الفرقة ولا يقلل من عظمة فكرتها ٠٠ بل ان المصيبة شر المصيبة أن نوهم هؤلاء الجدد بأنهم يعرفون تقاليد المسرح أو هى قد تولدت فيهم بالفطرة يوم ميـلادهم ٠ لذلك تقام الدراسات الأخلاقية ومحاضرات التوعية بأسلوب ونظام العمـل فى حقـل المسرح ٠٠ لكن التجربة التى بين يدى والمتاعب التى ساسردها تسـجل أن غالبيتهم لايعرف واحدا من تقاليد المسرح والا لما حدث كل ما حدث ٠ انه ليسعدنى أن أقول الحقيقة فى عيونهم حتى يفكروا فيها ويتأملوا ويراجعوا أنفسهم ولا يسعدنى أن أكذب عليهم وأن أتولى مركز الريادة الزائف بينهم ٠ ان كشوفات التدريب فى الأسبوع الأول لفرقة تبدأ موسمها الأول وفى المسرحية الثالثـة لها (طبول فى الليل) ليؤكد عدم احترام الممثلين لمواعيد التدريبات ، أهم أسـباب التخلف فى المسرح المصرى عامة ٠٠ لقد كان من المنتظر أن تنتظم التدريبات وأن يشكل الشباب الجديد همة

واخلاصا ·· حقيقة أنهم كانوا يبذلون كل همة ولكن ·· فى المواعيد التى يحضرون فيها الى جلسات التدريب · ان القاعدة التى قصها علينا مدير مسرح الجيب والصورة المثلى التى كانت فى أذهاننا يوم اخترنا هذا الشباب المتحمس للفرقة لم تتحقق على مستوى التطبيق ·· تؤكد ذلك الاجتماعات الثلاثة التى عقدها مديرهم معهم بعد أن تألمت للموقف ·· خاصة وقد كنت من بين الذين عملوا على اختيارهم ·· الأمر الذى أصابنى بخيبة أمل فى فنانين يبدأون حياتهم على هذه الصورة التى تتيح لأعظم الممثلين كفاءة أن يهوى وأن يسقط وأن يضعف طالما أنه لايواظب على التدريبـــات ·

ان تكرار هذه الظاهرة جعلنى أوقف التدريبـــات مرة وألجأ الى المؤسسة التى أرسلتنى لأتولى اخراج المسرحية · كنت أعجب أيضا وأفكر كثيرا فى سؤال كان يلح على دائما ·· هل كان الحال هكذا فى المسرحيتين السابقتين ؟؟ المهم اننى لجأت الى المؤسسة وقدمت تقريرا بذلك حتى طالعت بعد أسبوع تقريبا وفى يوم ١٩٦٦/٢/٢٣ على وجـه التحديد خبرا فى احدى الجرائد الصباحية يقول « ·· مشكلة فى مسرح الجيب ·· كمال عيد أوقف بروفات « مسرحية طبول فى الليل » بعد أن أوشكت البروفات على النهاية ، والسبب تغيب الممثلين المستمر وعدم انتظـــام البروفات · كرم مطاوع صرف النظر عن المسرحية وبدأ يدرب الفرقة على المسرحية القديمة « يس وبهية » وبدأ يستعد لتقديم دراسات عن برخت ·· هل هذا اجراء سليم ؟؟ لم يحرك الحبر فى ساكنا لأننى صباح وقفى للتدريبـــات كنت قد تقدمت بمذكرة بالحالة على حقيقتها للدكتـــور على الراعى رئيس مجلس الادارة · وبعد أسبوع من التوقف اتفق معى الدكتور الراعى على تكوين لجنة ثلاثيـــة منه ومن مدير مسرح الجيب ومنى لنحل المشاكل سويا حتى لاتصطدم الطلبات الفنيـة مع مواقف الادارة · بهذا الاجراء الحاسم فقط عدت الى متابعة التدريبات ·

وبعد عدة أيام عادت التدريبات الى عدم الانتظام · وكشـــوفات الحضور أيضا تسجل ذلك بطبيعة الحال ، ولم أكن أريد أن أتوقف ثانية ولكننى صبرت على مضض · وليس من المفروض أن تسير الأمور على هذه الصورة غير المبشرة · لقد كان بعض الممثلين ·· وان شئت الحقيقة فقل غالبيتهم يرتبط بوظيفة حكومية ، وكنت مضطرا لأن أغير مواعيد التدريبات ونظام العمل فى اللوحات البرختية حتى توافق مواعيد حضورهم الى مسرح الجيب بعد الانتهاء من أعمالهم · فهل يمكن بهذا الأسلوب غير العلمى

اتقان فن شاق ومع ممثلين جدد ؟؟ بل ان هذا الأسلوب غير الطبيعى كانت، ترضى عنه الادارة فى مسرح الجيب بدليل أنها لم تقف موقفا ايجابيـــه مع المسرحيـــة من الغائه والذى اضطررت بالطبع للعمل به نتيجـة للحالة السابقة التى عليها الممثلون ٠

بل ان نفس هذا الأسلوب قد دعى الى أن تتولد مشكلة أخرى ، وهى أن بعض الممثلين كان يتذمر من حضور بعضهم متأخرين ٠ ويطالب هو الآخـر بالتأخـير ٠ فهل كانت هذه مهمتى أنا فى معالجة كل هذا المواقف ؟ أكان على المخرج أن يحل مشاكل عمله بنفسه وهو داخل اطار تسوده الارتجالية وسوء النظام وعليه ان يعمل فى حالة (سكوت) ؟ واذا تكلم واراد الاعلان عن حقيقة التدريبات التى بطبيعة الحال لم تكن منتظمة يتهم باثارة المشاكل ؟ ان الادارة فى المسرح الأوروبى تقيم جلسة التدريب كاملة وتوفر ما يطلبه المخرج من امكانيات ولا تجعله يتفرغ عن مهمته الأصلية الموكل بهـا الى فرعيات تلهيه عن عمله ، بل وتعطله ، وهى على هذه الصورة من سوء النظام كفيلة بتوقف المسرحيـــة التى يخرجهـــا ٠

بل اننى أذكـر أننى أقمت جلستين لتـــدريب الممثلين على تغيير الاكسسوار الخفيف كنقل كرسى من مكان لآخر وادخال عدة زجاجـات وتعليق ستارة بدل أخرى لمثل هذه الأمور التى كان يتعين عليهم القيام بها من لوحة الى أخرى وفى أقل من دقيقة واحدة بينما كانت الموسيقى تنقل من لوحة الى لوحة أثناء ذلك والستارة مقفولة ٠ وتم ذلك (بطلوع الروح أيضا) فقد كان أغلب الممثلين يرفض ذلك ٠٠ ولم أجد من يقبل على ذلك بحماس الا الممثلين القدامى من أمثال ابراهيم سكر وعبد المنعم أبو الفتـــوح وأحمـد أبو زيد ومحمـود البيجرمى ، وبعـد ذلك أمامى خمسة عشر ممثلا جديدا يرفض أن يعمل على التغيير للمنظر (بالاكراه) وكأننى أبتدع جديدا أو أحملهم فوق طاقتهم ٠٠ لقد ساعدت فرقة الصين التى عملت على مسرح البالون هذا الموسم على تأكيد هذه الظاهرة ، فرأينا أكبر أبطالهـــا المغنيين والمغنيـــات العظيمات يحملن الكراسى وأدوات الاكسسوار بل والأثاث أيضا يدخلون به المسرح ويخرجون منه وأمام الجماهير دون حياء ووسط الاضاءة العادية ٠ فما الذى حدا بممثلينـــا الشبان الجدد الى التلكؤ والى الابطاء وهم يعرفون أن هناك وقتا محـددا زمنه دقيقة لمثل هذه التغييرات من لوحة الى لوحة متتابعة ؟ لقد اضطررت الى استعمال الخصومات والعقوبات المالية حتى يستتب الأمر فى النهاية وحتى أضبط الموقف بالتمام والكمال ٠

وحينما سجل مساعد الاخراج ومدير المسرح أن ستارة احـدى اللوحات قد تعطلت بعد أن انتهت الموسيقى المحددة للتغيير ولم يكن المنظر قد تم تغييره بعد لعدم قيام بعض الممثلين بالمعهود اليهم ٠٠ حسب الحركة المسرحية الموحدة والتى أجريت لها ست ساعات تدريبية أو تزيد ٠٠ اتصلت بادارة الجيب فى هذا الشأن بعـــد أن عجزت عن تنفيذ ما أعددته لمتطلبات المسرحية فقالت لى « الممثلون غير ملزمين بنقـل الأثاث والاكسسوار » ٠

وكأننى أقوم بتشغيلهم فى الأشغال الشاقة ، ولم أسكت فقد قلت لهم فى صراحة أنه كان يجب عليه أن يخبرونى بذلك قبل افتتاح المسرحية ٠٠ إذن لما قدمت العرض قبل الاتفاق على انجاز هذه الأعمال الهامة فى تاريخ المسرحيـــة ٠

بل ان المشاكل قد واجهتنى عندما أردت اعداد بعض الأجهزة الفنية التى يمكن أن تعكس بعض الكلمات البرختية المأثورة ، والتى تضع خطوطا وعلامات على طريق المسرحية ارتباطا بمنهج برخت ومسرحه ، الى جانب شراء بعض الأحذية أو اعدادها بما يتناسب مع عصر المسرحيـــة ٠٠ سنة ١٩١٧ زمن الحرب العالمية الأولى ٠٠ فلم أجد المال اللازم ٠٠ الأمر الذى دعانا الى عقد اجتماع آخر مع السيد الدكتـــور على الراعى الذى وافق على صرف مبلغ ٥٠٠ جنيه خلاف ميزانية المسرحية لامكان تصنيع الأحذية وشراء الأجهزة واستكمال أجهزة الاضاءة كاملة فى مسرح الجيب وشراء الاكسســـوار اللازم ٠٠ وأدى ذلك بطبيعـة الحـال الى استنزاف جهـد المخرج فى مشـكلات ادارية كان من الأوفق ألا يتحملها المخـرج وأن تنويهـا الادارة ٠٠ حتى ولـو لم يكن المخرج كمـال عيـد ٠ لقـد تعجبت لمخرج افتتح الموسم المسرحى نفسه فى مسرح الجيب عرضـــه الأول الذى يقدم به نفسه كمخرج لأول مرة على مستوى المسرح العام فى موعد تجاوز زمن العرض بساعة ، لأن الملابس كانت قد تأخرت وكنت هناك هذه الليلة ٠٠ بدون أن يقيسها على الممثلين أو يتم فيهـــا عملية الاصلاحات التى ترتبط بالشخصية أو باللون ٠ أغلب الظن ان مسرح الجيب كان يعتبر هـذه الفعلة قاعدة خيـل اليه أنه سيعممها على باقى مسرحيات الموسم !!

بل ان هذه المعاونة الأكيدة التى قدمها الدكتور الراعى باعانتنا اياها ، وهذه المشاكل الادارية التى تثبت الاهمال لم يكن ليؤثر فى بعض الممثلين ٠٠ مما جعل احـدى ممثلات المسرحيـة توفر وقتهـا الثمين فى استبدال (صـــندل) العصر وهو المفروض أن ترتديه فى قدميهـــا

بالمسرحية قد ظهرت على المسرح فى احدى ليالى العرض التى كنت أحضرها يوميا بصندل ذهبى بكعب موديل ١٩٦٥ ٠ مع أن المفروض ان مهنتها المسكينة فى المسرحية لاتتيح لها أن ترتدى أكثر من صندل عادى كنا قد اشتريناه وصنعناه خصيصا لهذا الدور ٠٠ هذا بينما صعدت ممثلة أخرى تمثل دور أم فى السادسة والثلاثين تقريبا بدون بعض الشعر الأبيض الخفيف اكتمالا لصورة الماكياج ٠

أمام الالتزام الذى شرحته والذى اختطه فى المسرحية ، كان لابد ان أتواجد يوميا فى العرض المسرحى ، وكان لابد لى من العودة الى نظم المسرح الاشتراكى فى الخارج لأنفذها حرفيا ، وبدأت فى كتابة التقرير اليومى عن العرض لأول مرة فى مسارحنا ، كان يوقعه المساعدان زغلول الصيفى ومهجة البطوطى ، وكانت تقدم توا بالحالة وبصراحة فى صباح اليوم التالى لمدير المسرح متضمنة المخالفات والجزاءات ٠ ولا أعلم بالطبع ان كانت قد نفذت ملاحظاتى أم لم تنفذ ٠٠ انما كنت أسعى الى ان أخلق جوا علميا قائما على الحقيقة التى يعرفها كل من درس المسرح بالخارج ، وعلى النظام الذى كان مفروضا أن يكون طابع الفرقة الجديدة ٠

لا أريد أن أظهر مسرحنا بصورة سيئة ، ولكننى لا أكتم القارىء الحق أن هذه هى الحالة دون ما اضافة الى جانب عشرات الحالات الأخرى من عدم صعود ممثل الى دوره أثناء جلسة التدريب النهائية ، الى غياب عامل للكهرباء مكلف بعمل فى العرض بالنقاط تلو النقاط ، الى عدم عزف لآلة فى الكواليس (جنبات المسرح) فى مكان معين من الحوار ، الى عشرات هـذه الترهات التى تسيىء فى النهـاية للعرض وللمخرج وحده ٠٠ وهو منها براء ٠

وحينما حاولت بحث هذه الظاهرة ٠٠ تبين أن ذلك لم يكن يحدث فى مسرحيتى فقط ٠٠ بل كان يعانى منه الزميل المخـرج كرم مطاوع نفسه حينما أخرج قبلى مسرحيته « خادم سيدين » ٠٠ الأمر الذى دعا مرة ملقن المسرحية الى الكتابة رسميا بذلك مما رأيته بنفسى معلقا فى لوحة الاعلان بمسرح الجيب بعـد تأشـيرة مدير المسرح برجـاء الالتزام للممثلين ٠

هذه هى الرحلة الطويلة التى قضيتها مع الفرقة الجديدة غير ذاكر لمواقف (الاضراب) التى حدثت عندما أجلت المسرحيـة لعدم اكتمال الاطار المادى ، فهددوا بأنه اذا لم تخرج المسرحية فى الميعاد المحدد لها وعلى أية صورة فلن يعملوا وكأنه لايهمهم أمر المؤسسة أو أمر المخـرج

أو أمر الاطار المدى أو أمر الضمير الفنى ·· انما يهمهم شىء آخـر ·· هو خروج المسرحية (وخلصونا باه) ·· لقد كان باستطاعتى وأنا المخرج المسئول ان أخرج المسرحية دون اتمام الاطار المادى ·· وماذا يهمنى ؟؟ ولكن أمرا واحد كنا نختلف فيه معهم ·· هو قضية الالتزام بفن جديد واطار مكتمل لاتؤثر فيه أعمال الروتين أو المادة ·

★★ الحركة المسرحية :

تكاد تصطبغ حـركة المسرحية بالشـكل السياسى الذى تنبع منه دراما برتولت برخت التعبيرية (طبول فى الليل) ·

فاذا كان بطل الدراما جندى عائد من الحرب ، واذا كان هذا البطل هو المحور الذى ترتكز عليه المسرحية التعبيرية ، حسب وجهـة نظـر التعبيريين ، فان ذلك يوضح أهمية الحركة هنا بالنسبة للبطل ، وأهمية الانجازات التى تفرضها هذه الحركة بالنسبة لبقية الشخصيات الأخرى المتعاملة مع البطل (كراجلر) ·

المسرحية كتعبيرية تضع البطل فى محور الارتكاز ، كما تجعل بقية الحركات التابعة والمجاورة نتيجة طبيعية للتأثيرات الانفعالية التى تتدفق على شكل انفجارى · ولهذا كان يتعين — لاثبات انفجارية الحركة — أن تبقى اللوحة الأولى من الدراما والتى تمثل بيت باليكا فى حالة هدوء ، رغم التناقضات أو اختلاف وجهات النظر التى تثيرها المسرحية بين باليكا ومدام باليكا وابنتهما أنا باليكا ، وأدى ذلك الى اجلاس أغلب الشخصيات المسرحية على المائدة التى احتلت الثلث الأخير وسطا من خشبة المسرح · لم تكن هذه الحركة تحمل التوتر الا فى لحظات محدودة جدا ، عندما كانت تناقش مشكلة الفتاة مع خطيبها الجديد شخصية (مورك) ، كما كان لحضور مورك المزهو بنفسه عدة انتفاضات حركية تعارض الجلوس، لكن كان هناك أيضا ما يبرر ذلك ، ما بين اعجاب بنفسه وسط هـذه العائلة التى تقل عنه بالنسبة للوضع الاجتماعى ، وبين زهوه وفرحتـه وغـروره ·

فاذا ما وصلت الى المسرح شخصية البطـل الجنـدى كراجلر ، الشخصية المصطبغة بالصبغة السياسية — سواء كان ذلك فيما يختص بالحرب العالمية الأولى وعداء ألمانيـا للدول الأخـرى ، أو فيما يختص بالثورة الشيوعية داخل برلين نفسها وما تبعها من حركات ثورية فى الداخل — تحول المسرح الى كهرباء حركية وانتفاضات تنعكس أولا بأول

على وجوه الممثلين من أفراد الأسرة ، وهرج ومرج داخل الحجرة (المنظر المسرحي) ، والى دخول وخروج غير منضبط يصل الى شخصيه الخادمة نفسها • وهو ما يقدم اضطرابا حركيا تختتم به اللوحة الأولى من الدراما • نرى نفس أسلوب الشاعر الدرامي برتولت برخت يمتد في اللوحة الثانية من الدراما • نفس الهدوء يشع على بار بيكاديللى (اللوحة الثانية) حيث الراحة والاسترخاء ، وحيث يصل الى البار المدعوون من أفراد الأسرة لقضاء السهرة في احتفال الخطوبة والجميع حول مائدة بوجوازية تحف بأشهى المأكولات والمشروبات • حتى اذا ما وصل الجندى العائد كراجلر الى المكان تأزم الموقف فى سرعة • وهو يصل الى هنا فى بداية اللوحة ، لكنه يظل عاكسا هذا التوتر على مدى طول اللوحة ـ رغم طولها باعتبارها أطول اللوحات فى المسرحية ـ بل اننا لنلحظ على برخت أنه يزيد الاضطراب اضطرابا ، حتى يعكس ذلك السلوك المضطرب الجنونى على خادم المكان (الجرسون) الذى يتحرك بدوره هو الآخر حركات غير طبيعية على خلاف عادته ومهنته وكأنه هو الآخر يدخل مرحلة الاضطراب التى قررها الكاتب على اللوحة الثانية من درامته التعبيرية •

وينقلب المسرح الهادىء الى حركة دائمة ، يمكن لها أن تستوعب كل التصرفات الانسانية وغير الانسانية معا ، وتضطرم المشاكل والأحداث ، وتتعقد الأمور وتسير اللوحة الى نهايتها على هذا الايقاع الحركى المطرد •

ولا نجد فى اللوحة الثالثة من الدراما مجالا لهذا التمهيد الذى نعثر عليه فى اللوحة الأولى أو اللوحة الثانية ، ذلك لأن برخت يلغى ـ ومرة واحدة ـ هذا الهدوء ويدخل قاطعا فى اللوحة الثالثة ـ حسب نصه فى ملاحظات تأليفه واخراجه ـ بضرورة الاسراع من الايقاع داخل هذه اللوحة أو حذفها ـ مخافة التعطيل الزمنى للأحداث •

ولقد تبعت ملاحظات برخت فى طريقة اخراجى ، فعج المسرح بحركة عرضية نسبة الى الشوارع التى يجتازها الشيرون ذهابا وايابا داخل مدينة برلين ، وكانت كواليس المسرح يمينا تمثل أول الشارع ، بينما كانت الكواليس اليسرى ترمز الى نهاية الشارع •

وفى اللوحة الرابعة ، لوحة الحانة ، كان الجميع يجلس فى هدوء وتأمل ، اللهم الا من بعض مواقف مدمرة عند وصول الجندى كراجلر الى المكان ، وعلى نفس النسق الحركى سارت اللوحة الخامسة ، خاصة فى مواقف نهاية الدراما والعرض المسرحى •

استعملت اضاءة تعبيرية بحتة ، طالما أن المسرحية من المسرحيات التعبيرية ، التزاما منى بأسلوب ومذهب التعبيريين ، وجـاءت تركيزات الاضاءة وتفسيراتها على النحو التالى :

١ ـ اضاءة عامة للغرفة التى تمثل خشبة المسرح ، سـواء فى حـاله استعمالها كحجرة أو كبار بيكاديلى ، أو كحانة اللوحة الرابعة. وتضمنت هذه الاضاءة العامة ألوانا صفراء وبرتقالية ، وتركيزات خاصة على المائدة فى الثلث الأيسر من خشبة المسرح وسـطا ، وكذلك اضاءة حاصرة بيضـاء على كرسى احتـل مكانه بجانب (الجرامافون) ، حيث تسقط الاضاءة باللوحة الأولى ، ثم تختفى بعد ذلك الا من هذا الضوء الأبيض ، عندما يحاول الأب اقنـاع ابنته مجلسا اياها على ركبتيه للزواج من البرجوازى مورك •

٢ ـ تحددت اضاءة نوعية خاصة تتركز على وجه البطـل للجندى كراجلر فى صورة معلقة على الحائط وفى مواجهة الجمهـور ، واستعملت عدسة خاصة لتصور علامة × (علامة الغاء) لهذه الشخصـية من حيـاة هذه العائلة التى مالت الى التشكيل البرجوازى اللعين ، ايحاء للتعبيرية •

٣ ـ ركز مصدر للنور أحمر اللون وضع أرضا خلف شـباك موجود بالمنظـر المسرحى على سـتار خلفى ، وليعطى الى جـانب الاشـعاع الضوئى دائرة حمراء قانية ، هى القمر المنصـوص عليـه فى الدراما •

٤ ـ كانت هناك كذلك اضاءة بيضاء عامة للخلفية المرسومة التى كانت تصور مدينة برلين بمنازلها وأحيائها ، وكانت الاضاءة من نوعين نوع أبيض يمثل برلين فى النهار ، وآخر أزرق مشرب بحمـرة الثوار يشير اليها ليلا •

٥ ـ اضاءة أرضية مشربة بالألوان الأزرق والأحمر والأصفر كاضـاءة مساعدة على اضاءة خلفية المنظر الذى يمثل مدينة برلين وبقية الخلفية المنظرية •

٦ ـ فى اللوحة الثانية •
صممنا اضاءة حمراء قانية للخلفية (مدينة برلين) لتمثل الدمع الكاذب الذى تحترق فيه المدينة وتغلى من الداخل ، هذا فى الوقت

الذى كان ينهب فيـــه برجوازى خطيبة جنـــدى عائد ، ويقيم لأسرتها حفلا رائعا من أموال الشعب الألماني المسكين ٠

٧ ـ حددت تركيزات بالاضاءة الصفراء لتعطى تأثير اضاءة الشموع فوق مائدة فى أقصى يسار المسرح ٠ كذلك فوق مائدة صغيرة أخرى احتلت يمين خشبة المسرح وفى المستوى الثالث منه ٠

٨ ـ اضاءة خضراء ، محددة جدا ومركزة أيضا تشمل أرضية المسرح وزرقاء بجانبها تماما ومحددة كذلك ، لكنها منفصلة عنها تماما ، وتنزل هى الأخرى فى حالة سقوط على أرضية المسرح ٠ حتى تدخل على كل من الاضاءتين فترة (الذكريات) أثناء عزف لحن (آفا ماريا) حيث يتوسط المسرح شخصيتا كرجلر وأنا ٠ يقف كل منهما الى جانب الآخر تماما وسط المسرح ، لكن لكل منهما اضاءة خاصة به تحت بقعتين لونيتين مختلفتين همـــا الأخضر والأزرق ، تعبيرية الضوء) ٠

٩ ـ اضاءة من صالة الجمهور حمراء ليافطة (بار بيكاديلى) ٠

١٠ ـ وفى اللوحة الثالثة ٠٠

توجد اضاءة عامة للطريق الذى يمثل اللوحة الثالثة من الدراما ، من الألوان الحمراء والصفراء نسبة الى اشتعال حالة الحرب ، والى تجســـيد التوتر الناتج عن يقظة الشعب داخل برلين ، ومع تركيز مصدر واحد للنور على مكان خاص كان يستعمله كل من شخصية مورك وأنا ٠

١١ ـ اضاءة عامة تخص السور فى المنظر نفسه ٠

١٢ ـ بعض تركيزات اضائية تستهدف التشكيل الجمـــالى للاضاءة ، تسقط على قمم الجدران (البانوهات) عند خلفية المنظر ٠

١٣ ـ فى اللوحة الرابعة ٠٠

يخصص مصدر نور أبيض لمائدة مكانها يســـار المسرح يجلس عليها البرجوازى بولترتو ٠

١٤ ـ مصدر نور أبيض آخر ، لاضاءة (البنك) أو المائدة التى يقف عليها صاحب الحانة يقدم شرابه ٠

١٥ ـ فى اللوحة الخامسة ٠٠

اضاءة فى مقدمة خشبة المسرح للجسر فى اللوحة الخامسة ، حيث تنتهى المسرحية ٠

١٦ ـ أمشاط النور (البلانشات) مختلفة الألوان تبدأ فى الاطفاء والاشتعال أثناء الهزات الخارجية على الأحداث ٠

١٧ ـ (شمس) فى الكالوس الأيسر من المسرح لاضاءة وجه البطل والبطلة باللون الأبيض الناصع عند نهاية المسرحية ، وهما يسيران فى طريقهما الى السرير بعد واقعة الاستسلام ، لكشف قضايا برخت وتعريتها بالنسبة لموقفيهما (تعبيريا) ٠

١٨ ـ تخلل العرض اضاءات تعبيرية أخرى ، كانت تسقط على الستارة الفاصلة بين الممثلين والجمهور ، بالوان تعبيرية مختارة ٠

١٩ ـ كانت كلمات برخت تصدر على جانبى واجهة المسرح من بروجكتورين ، تعبير عن بذور الملحمية البرختية التي كانت فى ذهنه ومسرحه ، حتى قبل أن تولد مرحلته الملحمية مستقبلا ٠

★★ متاعب على الطريق

من المتفق عليه أن كل عامل فى هذه الدولة الاشتراكية ـ التى تحاول فى مرحلتها الشاقة الحالية أن تتقدم الى الأمام ـ مطالب بأن يعمل ، ومن المعروف أيضا ان لكل عمل متاعب ومتطلبات ٠

★★ النقد ٠

وأخيرا ٠٠ خرجت المسرحية لتسجل مواقف النقد التالية ٠

★ (مسيو أندريا بارزاك مدير مسرح الأتيلييه الفرنسى بعد مشاهدته المسرحية بالقاهرة) ٠

لقد سررت كل السرور من حضورى هذه الليلة ومشاهدة هذا العمل الذى حاز (سوكسيه) كبير ٠٠ لقد شدنى الأداء العظيم من الممثلين الذين أشركوا كل اخلاصهم فى أداء الدور مهما كان صغيرا ٠٠ ان اخلاص المخرج والممثلين فى تقديم نص كهذا لبرخت لما يدعو الى الالتباه الشديد لدراسة النشاط المسرحى فى بلدكم ٠

★ (الجمهورية – أحمد عبد الحميد – ١٣/٤/١٩٦٦) ٠

الجهد الذى بذله كمال عيد فى اخراج « طبول فى الليل » جهد ضخم وملموس ٠ تمثل فى تدريب الممثلين الشبان على هذا العمل الصعب كما تمثل فى التزامه المطلق بارشادات المؤلف المخرج برخت (١٨٩٨ – ١٩٥٦) ثم فى هذه الدراسة المتسفيضة التى ألحق بها برنامج المسرحية٠ ومع هذا فقد فهمت واستمتعت بأدب وفن برخت أكثر فى « القاعدة والاستثناء » ٠ وللحقيقة لا أعرف على وجه التعبير السبب ٠ هل المسئول مدير المسرح الذى اختار النص ورفض الاستعانة بالنجوم ؟ أم ان المسئولية مشتركة بين المترجمة والمخرج والفرقة الناشئة ؟

★ (الأخبار – عبد الفتاح البارودى – ١٨/٤/١٩٦٦) ٠

لماذا لا تقدم كل المسارح دراسات وندوات للمسرحيات التى تعرضها كما فعل مسرح الجيب فى مسرحية « طبول فى الليل » فقد لاحظت على الدراسة التى قدمها كمال عيد مخرج المسرحية أنها قصيرة جدا وتناولت نقطا كثيرة جدا عن المؤلف (برخت) وفنياته وكلماته ٠ أين تطبيقات الدراسة نفسها على المسرحية ؟؟ وما معنى المذهب التعبيرى فى المسرح ؟ وما علاقة ذلك بالرسم ؟؟ ومع ذلك فان كمال عيد ألقى على برخت أضواء كثيرة وفى غاية الأمانة وقدم المسرحية على المسرح فى ثقة ولم تهتز هذه المسرحية الصعبة بين ممثليها ومعظمهم من الوجوه الجديدة ٠ ومهما يختلف الرأى فيهم وفى اتجاه بعضهم الى الزعيق فى الصوت والحركة فاننى أحييهم جميعا على الاخلاص فى الأداء ٠

اننى أخشى أحكام أنصاف العارفين الذين جعلوا اسم برخت (موضة مسرحية) ٠

★ (الجمهورية – بهيج نصار ٢١/٤/١٩٦٦) ٠

لاشك ان الأمور الواردة فى النص الدرامى الأصلى تؤكد بجلاء قوة العناصر الملحمية فى مسرحيات بريخت التى ألفها خلال مرحلته التعبيرية الأولى ٠

واتضح هذا الاتجاه فى اخراج كمال عيد عندما اتبع الارشادات المسرحية الخاصة بلوحات الفانوس السحرى وعندما رسم حركة الممثين على خشبة المسرح بطريقة ملحمية لتجسد القوى الاجتماعية والطبقية المتصارعة ٠ وقد بدا ذلك بجلاء فى اللوحة الثانية والرابعة والخامسة فهل أخطأ المخرج عندما فعل ذلك ؟ وهل مال الاخراج الى التصور الملحمى أكثر مما ينبغى ؟ أحسب أن كمال عيد كان على حق فيما فعل ٠

غير أن الأداء التمثيلى كان أصعب ما فى المسرحية ، ولعلنا سنظلم أعضاء فرقة مسرح الجيب لو تجاهلنا أن التجربة معقدة للغاية وأن الأداء فى المسرحيات التعبيرية والملحمية غريب على فرقنا التمثيلية ، ومع ذلك كان الأداء طيبا لولا أن الزعيق كان عصبيا أحيانا والتوليف بين جمل الحوار الحادة المتناقضة كان مضطربا أحيانا أخرى ، كما كان الايقاع بطيئا فى بعض مناطق المسرحية ٠

وأخيرا تحية الى مسرح الجيب الذى تحمل وحده مسئولية تقديم بريخت لنتعلم بالممارسة الفنية ما كنا نقرأه فى الكتب النظرية ثم لنثرى تجربتنا بأروع ما أنتجه العصر فى المسرح والدراما ٠٠ مسرح بريخت العظيم ٠

★ (الأخبار ــ سناء فتح الله ١٩٦٦/٤/٢٢) ٠

أما الاخراج ٠٠ فكما عودنا كمال عيد فى أعماله دائما جيدة حتى الآن ٠ وأعتقد أن السبب أنه يتحاشى دائما النصوص المؤلفة محليا ٠ ففى كل أعماله يرجع الى مراجع كثيرة ويستفيد من تجربة كل من تناول هذا العمل ٠ أما الأداء التمثيلى فمحسنة توفيق ممتازة ولا أفهم لماذا لايسند لها بطولات فى المسرح ٠٠ على الأقل من قبل التغيير ٠ أما بقية الممثلين فمعظمهم يتصور أنه مادامت المسرحية مترجمة فهم خواجات ٠ وهنا يظهر الصوت المسرسع والكلمات المضوغة ٠٠ خصوصا الجرسون مانكا ٠

والعذر هنا أن المخرج كمال عيد مؤمن بفكرة الوجوه الجديدة دائما على المسرح ٠٠ هذه الوجوه الجديدة دائما على المسرح تكون مشدودة ٠٠ حتى لو خلق منها عباقرة التمثيل فيما بعد ٠٠ الا انها هنا فى أول عمل لها تخطىء كل الأخطاء المعروفة باسم (أول مرة على خشبة المسرح) ٠

★ (الاذاعة والتلفزيون ــ دكتور أمين العيوطى ــ ١٩٦٦/٤/٣٠)

وقد استخدم كمال عيد فى اخراجه للمسرحية أساليب التغريب ٠٠ وأساليب المسرح الملحمى التى تجد بذورها فى هذه المسرحية فى بعض لحظات الأداء ، وفى اللوحات التى يسقطها على جانب فتحة المسرح ٠ ولكن هل حقق استخدامه هذا الأثر ؟ أعتقد انه لم يحققه ٠ فالعرض يبرز نغمة الاستسلام والتشاؤم والتشكيك فى معنى البطولة دون أن يبرز الجوانب الايجابية فى العمل ٠ والسبب فى هذا هو استغراق المخرج فى استعمال الأسلوب التعبيرى واهتمامه بالناحية الجمالية فى العرض

٠٠ ومن شأن مثل هذا الاسلوب ان ينقلنا الى الصراعات الداخلية فى نفس البطل ويجعلنا نتعاطف معه ونرى الأمور من وجهة نظره بحيث يكاد يلغى احساسنا بمشكلة الثورة والثوار ٠

★ (الأهرام – أحمد بهجت – ١٩٦٦/٤/١٥) ٠

لم توفق الترجمة رغم حرفيتها فى تقديم برخت بعد أن جردته من الأناقة الكلاسيكية والخفة الساحرة واحتواء النثر على كل هذه الطاقة من الشعر والموسيقى التى تميز لغة برخت ٠ وأثار ذلك تساؤلا عن السر فى تقديم برخت على مسرح الجيب وتقديم المسرحيات التجريبية على مسرح الحكيم ٠

التزم كمال عيد مخرج المسرحية الأمانة فى اخراجها وأحضرت السيدة ليلى جاد معظم الألحان والموسيقى الخاصة بالمسرحية من برلين الشرقية ، وتصرف المخرج فيما لم يمكن احضاره ولعب المخرج دوره وان أخفق الأداء التمثيلى وحطم له المجهود ٠ فقد اتسم أداء الممثلين باستثناء ثلاثة منهم بهذه المدرسية والصراخ والتشويح والتأوه والتوتر ٠

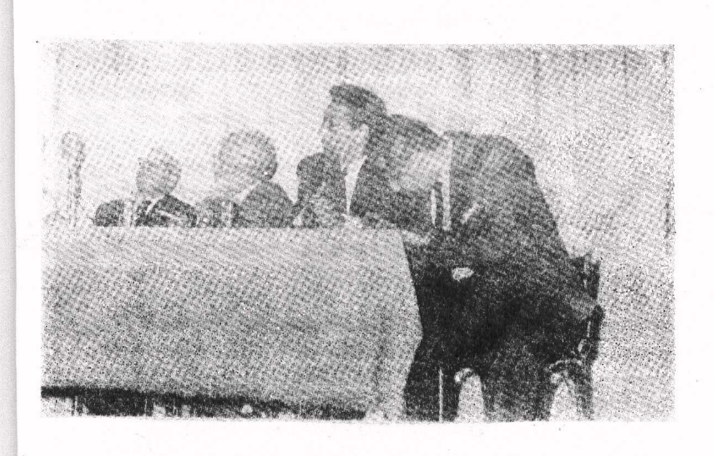
أما عن التمثيل فقد نقلت الينا بشرى القصبى فى دور مدام باليكا انفعالات الشخصية وطريقة سلوكها بمقدرة ، ونقلت الينا محسنة توفيق كل شاعرية الاحساس التى صاغ منها بريخت شخصية أنا ، وتميزت بأدائها الهادىء ٠ كما تميز ابراهيم سكر فى أدائه لشخصية بابوش بمقدرة وكان واضحا تمام الوضوح فى مخارج ألفاظه وفى نقله الشحنة التى تحتويها كل جملة ٠ وهى قدرة أود لو توفرت لبعض الممثلين الذين اشتركوا فى العرض ٠ ونقل الينا المرسى أبو العباس كل المأساة التى يعيشها كراجلر بحساسية رغم الأداء العصبى الذى حدد له ٠ أما نبيلة صقر فى دور أوجستا وفوزية عزت فى دور مارى فهما موهبتان متفتحان نرجو لهما دوام الصعود ٠

★ ناقش المسرحية نصا وعرضا على خشبة مسرح الجيب يوم الخميس ١٩٦٦/٥/١٣ الاساتذة ٠

يحيى حقى

محمود أمين العالم

نبيل الألفى ٠





ندوة الخميس ١٣/٥/١٩٦٦ م
كمال عيد ، كرم مطاوع ـ مدير مسرح الجيب ، يحيى حقى
محمود أمين العالم ، نبيل الألفى

★★ نتائج التجربة ٠٠

١ ـ انشاء الفرق المسرحية ـ وخاصة التجريبية منها ـ يتطلب اجـراء خاصا يمهد لقانون داخلي خاص ينظم قواعد العمـل التى تتيح فى ظل بنودها تحديد المهام المسرحية ٠٠ طالما أنه ليس هناك دستور للعمل المسرحى يحدد لكل عامل ما له وما عليه ٠٠ لأن هذه الأعمال التجريبية انما تقتضى جهدا مبذولا خاصا ٠

٢ ـ الأخذ بما سبقه كبار المخرجين العالميين فى انشاء هذه الفــرق والاستفادة بتجاربهم أمر لازم حتى لا نتيح المجال لبدعة دون قانون محافظة على الفرقة الجديدة أو أى تجـربة جديدة أخرى ٠ وعزوف مسرح الجيب هذا الموسم ١٩٦٧/٦٦ عن غالبية النابهين فى هـذه الفرقـة يؤكد أن الفـكرة قد تلاشت ، وذهبت معهـا جهود عـام مسرحى ٠

٣ ـ ضرورة طبع كتيب بقواعد المسرح ونظامه وأسسه وتنظيم المعاملات المالية ٠٠ الشىء الذى عانى منه ممثلو الفرقة الجديدة أثناء العمل الفنى وجعلهم عرضة لبلبلة الأفكار ٠

٤ ـ ضرورة مراقبة أعضاء الفرق والتجارب الجديدة لسهولة ألاعيبهم دون ما قصد ، مما يؤدى الى ضياع التجربة الفنية٠٠وذلك بالرقابة اليومية على العرض المسرحى ٠

٥ ـ العودة الى نظام « التقرير اليومى » الذى تعمل به كل مســارح الدول الاشتراكية والغربية وتنفيذ الملاحظـات لازم لأمثـــال هذه التجارب والعروض المسرحيــــة بصــفة عامة ٠٠ حتى تحتفظ بمستواها الفنى فى درجة فنية واحدة دون زيادة أو نقصان ٠

❋ ❋ ❋



وتواصوا بالحق وتواصوا بالصبر

محافظة القليوبية فرقة القليوبية المسرحية

تقدم

الكوميديا الغنائيه الراقصه

الاراجوز

تأليف	عبد الرحمن شوقي
موسيقى وألحان	عبد المجيد سليم
دكور	عبد السلام عثمان
تنفيذ	فهمي اسحق
مساعدا الاخراج	جمال منصور
	احمد عبد المقصود
إخراج	كمال عيد

مارس ١٩٦٧

مطبعة الطالبات (٤٦) بنها

١٢ ـ الأراجـوز

عبـد الرحمن شـوقى

★★ بداية فرقة مسرحية اقليمية جديدة ٠٠

فى منتصف عقد الستينيات ، وبعد التوسع الثقافى الذى أشعلته مؤسسة فنون المسرح والموسيقى فى أعداد الفرق المسرحية الاقليمية ، تقرر انشاء فرقة القليوبية المسرحية ، ومقرها مدينة بنها ٠

أرسلتنى مؤسسة المسرح لبدء باكورة انتاج هذه الفرقة الجديدة ، ووضع خطوات تكوينها ، وكان من الطبيعى أن أقابل الرجل الأول فى هذه المحافظة المحافظ الأستاذ أحمد كمال أبـو الفتوح لأبدأ معه الخطوات الأولى ٠٠ وعلى قدر كبير من السرعة والاجتهاد ٠

أصدر السيد المحافظ المحب للفن المسرحى قرارا يدعو كل هـــاو ومسرحى وفنان للالتحاق بالدورة الثقافية التى أقامتها المحافظة تمهيدا لاجراء اختبارات القبول لعضوية الفرقة الرسمية ٠ كما أصـــدر قرارا بتعيين الأستاذين عثمان عبد الرازق خشبة مديرا للفرقة ، جمال عبد الواحد سـكرتيرا ٠

وتقدم عدد يفوق الخمسين قليوبيا لعضوية الفرقة المسرحية كانوا كلهـــم قد حضروا الموســـم الثقافى المسرحى الذى بدأ فى منتصـــف عام ١٩٦٦ م ، وتحديدا فى الفترة من ٣ ديسمبر وحتى ٢٤ ديسمبر من عام ١٩٦٦ م وحاضر فيه كبار نقاد وأساتذة ومخرجى المسرح المصرى ٠

تضمن قرار السيد المحافظ رقم ١١٠٢ لســـنة ١٩٦٦ م بتاريخ ١٩٦٦/١١/٣٠ م اعتماد اعانة تأسيسية قدرها ١٠٠٠ جنيـــه مصرى لتمارس الفرقة بدء نشاطها ٠

كانت هذه الخطوات هى المرحلة التمهيدية لميلاد فرقة القليوبيـة المسرحيـــة ٠

محافظة القليوبية
ادارة الشئون القانونيـــة
قسم الفتوى والتشريع

بسم الله الرحمن الرحيم
"وتواصوا بالحق وتواصـــوا بالصــبر"

قـرار رقـم (١١٠٢) لسنـة ١٩٦٦

محافظ القليوبيـــة

بعد الاطلاع على القانون رقم ١٢٤ لسنة ١٩٦٠ بشأن نظام الادارة المحلية وتعديلاته ،
وعلى لائحته التنفيذيـــة ،
وعلى نتيجة اختيار فرقة القليوبية المسرحية المعتمدة منا بتاريخ ١٩٦٦/١٠/٨م .
وعلى قرارنا رقم ١٩٢ لسنة ١٩٦٦م الصادر فى ١٩٦٦/٢/٢٠م بتشكيل لجنة مركزية للفنـــون المسرحية بدائرة المحافظة ،
وعلى ما عرضته علينا ادارة العلاقات العامة بالمحافظة ،
وعلى تأشيرتنا المؤرخة ١٩٦٦/١١/٢٦م .

قـــــــــرر

مادة (١) : تنشأ فرقة القليوبية المسرحية وتتكون على النحو التالى :

١ ـ السيد / جمال منصور عثمان
٢ ـ السيدة / نوال حســـن عثمان
٣ ـ السيد / محمد شوقى عبدالفتاح
٤ ـ الآنسة / نادية أبو السعود الدالى
٥ ـ الآنسة / عفاف عطية سليمــــــان
٦ ـ السيد / أحمد عبدالمقصود حجازى
٧ ـ السيد / السيد حسين على رشدى
٨ ـ السيد / محمد أمين الدقــن
٩ ـ السيد / محمود أحمــد السبكــى
١٠ ـ الآنسة / عائشة ابراهيم علـــى
١١ ـ السيد / يحيى محمـــد توفيـــق
١٢ ـ السيد / أسامة بهجـــت ذكــرى
١٣ ـ السيد / حسن محمود عبدالبارى
١٤ ـ السيد / مصطفى محمود سلـــطان
١٥ ـ السيد / السيد عبدالعزيز الباجورى
١٦ ـ الآنسة / كوثر أحمد عبدالرحمن حجازى
١٧ ـ السيدة / سامية اسماعيــل مباشــــر
١٨ ـ السيد / السيد الشحات الحمـــلاوى
١٩ ـ الآنسة / هدى حســـن مصطفـــى
٢٠ ـ السيد / منصور مهـــدى يوســـف
٢١ ـ السيد / عبدالمحسن أحمد غانـــم
٢٢ ـ السيد / أحمد محمد على غنـــيم
٢٣ ـ السيد / أحمد ماهر سالم نـــوار
٢٤ ـ السيد / على عبد المنعم ابراهـــيم
٢٥ ـ السيد / السيد اسماعيل عوض اللـــه
٢٦ ـ السيد / محمد السعيد بدر عز الدين
٢٧ ـ السيد / سالم عطية محمد عفيفـــى

مادة (٢) : يعين السيد / عثمان عبد الرازق رئيس شعبة مدير العلاقات العامة بالمحافظة مديرا للفرقة .
مادة (٣) : يعين السيد / أحمد الغزالى رئيس العلاقات الخارجية والثقافية سكرتيرا فنيا لها .
مادة (٤) : يعين السيد / جمال عبد الواحد رئيس قسم الأعلام والتوجيه المعنوى سكرتيرا اداريـــا لهـــا .
مادة (٥) : يعين السيد / رجاء بيومى الاخصائى بدار الثقافة لادارة المسرح .

★★ اختيار النص المسرحى الملائم للافتتاح ٠

لما كانت الفرقة الجديدة هى واحدة من الفرق الاقليمية العديدة ٠ فقد كان البحث عن نص جديد وصالح مهمة شاقة وعسيرة ، تقتضى كثيرا من الدقة والحرص ٠ قرأت ما يزيد على ستة عشر نصا مسرحيا أرسلتهم لى تباعا مؤسســة المسرح والموسيقى بالقــاهرة ٠ الا أننى رفضت الستة عشر نصا أو تزيد لعدم ملاءمة واحد منها لافتتاح فرقة القليوبية المسرحيــة ٠

حتى استدعانى الدكتـور على الراعى رئيس المؤسســة ، وأخرج من درج مكتبة نصا قال أنه للمؤلف عبد الرحمن شــوقى ، كان يزمع تقديمه للفرقة الاستعراضـية بالقــاهرة ٠ وقرأت النص ، فأعجبنى ، فالمؤلف ليس غريبا على المسرح المصرى ٠ وفى مقابلة ثانية مع الدكتـور الراعى ٠ تقرر ان نقدم نص (الحرافيش ، وهو الاسم الأصلى للنص) باسم الأراجوز على مسرح فرقة القليوبية ٠ على أن يخرج فى اطار درامى وليس استعراضيا ، كما كان سيقدم فى القاهرة باخـــراج الزميـل سعد أردش ٠

★★ اختيار أعضاء الفرقة الرسمية ٠

وبلجنة من القاهرة مع زميلين من زملائى كان أحـدهما المرحـوم كمال يس اخترنا ٢٧ عضوا بينهم ستة من العنصر النسائى الجاد ٠٠ الى جانب اختيارى لأحد طلابى من المعهد العالى للفنون المسرحية بالقاهرة ، هو جمال منصور مساعدا للاخـــراج ٠ بعدها بدأنا فورا فى اجـــراء التدريبات الأولية لمسرحية الافتتاح (الأراجوز) ٠

جرت التدريبات على خشبة قاعة الاجتماعات بالمحافظة نظرا لانشغال مسرح الثقافة بالعروض اليومية لسينما دار الثقافة ببنها ٠ وتحدد برنامج زمنى لعرض المسرحية فى ١٣ مارس ١٩٦٧ م ٠ كلف مهندس الديكور المحلى عبد الســلام عثمان بعمل الديكورات منذ أول فبراير ١٩٦٧ م لتتم عملية تسليم الديكور فى ميعاد غايته أول مارس على أكثر تقدير ٠ وقد تمت مقابلات عدة بينى وبين الدكتور يوسف ادريس المشرف على قطاع الدراما بمؤسسة المسرح آنذاك ، لكننا فشلنا فى الحصول على مساعدة المؤسسة فى هذا المجال ، رغم انها كانت المسئولة عن هذه الفرق الاقليمية ٠ وكان أن تأجل العرض اضطرارا لتكملة الاطار المادى والفنى الى أول أبريل ١٩٦٧ م ٠

★★ خطوات نحو العرض المسرحي ٠

رغم كل المشكلات الادارية ، الا أن التدريبات المسرحية كانت تجرى على قدم وساق ، فى حماس كبير من القليوبيين لمسرح يحمل اسم محافظتهم ٠ كانت جماهير مدينة بنها ، بل وجماهير القرى المجاورة لها تحضر التدريبات يوميا فى شغف الى يوم الافتتاح ، وكان يحضر معها والى جانبها السيد المحافظ ٠

ونظرا للبطولة المنفردة لشخصية الأراجوز العنطوز ، وعدم عثورى على بنهاوى يتحمل مشاق وطول الدور فقد أسندت الدور الى ممثل من محافظة قريبة ، هى محافظة الغربية ، ومن طنطا استعرت الممثل محمد أبو العينين (عضو المسرح القومى المصرى حاليا) ٠ قبل الرجل مشكورا تحمل مشاق السفر من طنطا الى بنها يوميا والعكس مساهمة منه فى مسرح الأقاليم ٠

لقد ساعدتنا الهيئات الفنية والاجتماعية بمحافظة القليوبية ، فاشتركت معنا فى العرض الأول مؤسسة البنات ببنها ، مؤسسة البنين ببنها ، دار ثقافة بنها وفرقة موسيقى الأمن ٠

فى يوم الافتتاح حضر العرض الأول الدكتور ثروت عكاشة نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة والاعلام آنذاك ، الدكتور على الراعى رئيس مؤسسة المسرح والموسيقى ، سعيد خطاب المدير العام للمؤسسة ، د ٠ يوسف ادريس ، د ٠ لويس عوض ، وعدد غفير من المخرجين والنقاد وأساتذة المعهد العالى للفنون المسرحية بالقاهرة ٠

وحددت فى كلمتى فى برنامج العرض المضمون الدرامى لمسرحية (الأراجوز) فى الكلمات التالية « اخترت مسرحية الليلة (الأراجوز) من بين نصوص مسرحية كثيرة لأن شعبيتها توافق البيئة ، محاولا أن أجعل الشعب المصرى فى المسرحية هو نقطة الارتكاز » ٠

ان بداية فرقة مسرحية اقليمية لا تقل صعوبة عن ضربة المعول فى الصخر ، لكن تبقى أسس التدريبات المسرحية التى أجريناها ، وملاحظات التدريبات ، والعرق والتعب هم العلاقة الحقيقية والباقية بين الفنان المخرج والممثلين ٠

وقبل أن أترك مكانى فى فرقة القليوبية المسرحية ، رشحت مسرحية (ياعينى يا خليل) من تأليف د ٠ سعد مرسى ليخرجها زميل

لى كان عائـدا من بعثته تـوا من لنـدن ٠٠ وهو المخـرج المسرحى أحمد عبد الحليم ٠

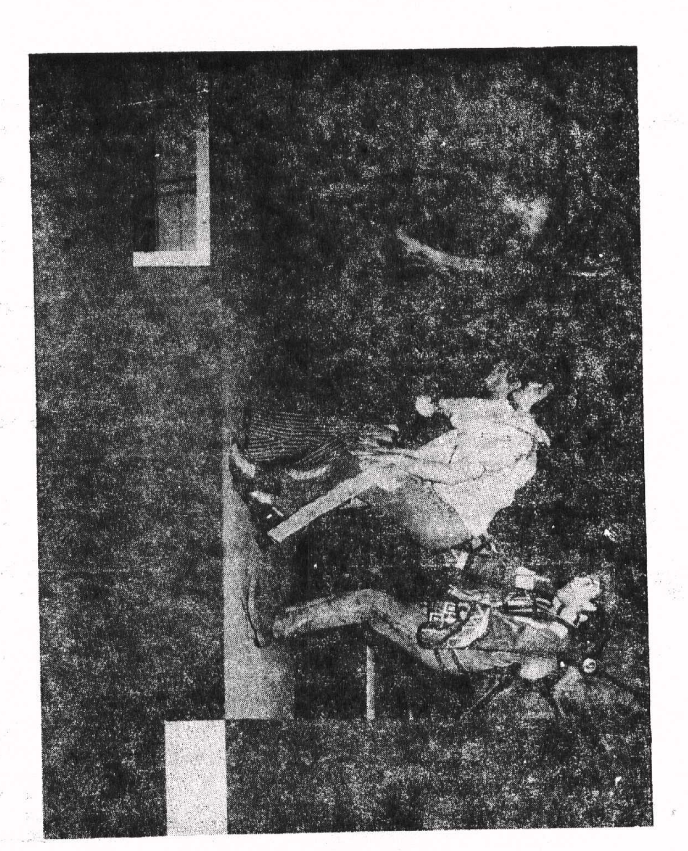
★★ نتائج التجربة ٠

١ ـ أثبتت تجـربة المواسـم الثقافية المسرحية فى الفرق الاقليمية بمحاضراتها المكثفة فى زمن محدد ، نجاحها فى تجميع قوى شباب الأقاليم حول دائرة ثقافية واحدة ، بحكم الاستفادة من المحاضرين والخبراء والفنانين والنقاد ، الأمر الذى تجـلى بعد ذلك فى سير التدريبات المسرحية بسلام ، وباللغة المسرحية التى اطلع عليهـا الدارسون من خلال كل المحاضرات الثقافية ، وهو ما كان واضحا من ارتفاع المستويات الحسية والذهنية لأناس وهواة بعيدين عن المشاهدة للمسرح القاهرى فى العاصمة ٠

٢ ـ استطاع واحد من أبنائى ، وهو مساعد المخرج جمال منصـور ـ وكان وقتها لايزال طالبا فى معهد الفنون المسرحية ـ أن يرتبط ارتباطا جذريا بفكرة تنمية مسرح الأقاليم ، وهو ما أهله مستقبلا لاخراج بعض المسرحيات فى المحافظات المختلفة ٠

٣ ـ أسفرت التجربة عن تنمية مسرحية للهواة المسرحيين من الأقاليم ٠ بعد اختيار أحمد عبد المقصود ـ وهو من ممثلى الفرقة ـ مساعدا للاخراج ، للتدرب على عملية الاخراج مستقبلا ٠

٤ ـ استنبات مهندسين للديكور ، فقد قام عبد السلام عثمان بتصميم الديكور ، وفهمى اسحق بتنفيذه ٠



(الأســـــتاذ)

محمد عبد المعطى ، شويكار شرف ، رشدى المهدى

يوجين يونيســكو

★★ البداية فى مسرح الجيب ٠

كنا فى بداية الموسم المسرحى ١٩٦٨/٦٧ م ، ســـافر الزميـل كرم مطاوع الى الخارج ، وأصدر الأستاذ محمود أمين العـــالم رئيس مؤسسة المسرح والموســيقى آنذاك قرارا بندبى مديرا لمسرح الجيب المصرى ٠

كان على أن أوالى الاعداد لبرنامج الموسم المسرحى لعـدة مسرحيات كانت مقررة قبلا من كرم مطاوع ، وكان من بينهـا مسرحيـــة الكاتب الأسبانى الشهير لوب دى فيجا بعنوان (فوينتى أفيخونا) والمترجمة فى سلسلة مسرحيات عالمية تحت اسم (ثورة فلاحين) ٠ كانت هناك لجنة الاحدى عشر فى كل مكان حكومى فى مصر ، وهى لجنة استشارية جمعت بعضا من العاملين فى المسرح من المدير الى البواب ٠

كنا نبحث عن مسرحية (ثورة فلاحين) المطبوعة فى كتاب ، فلم تكن لدينا الا نسخة واحدة أردنا كتابتها على الاستنسل بعـدد الممثلين وطاقم العمل الفنى ٠٠ وفى نفس يوم البـــداية زارنى بمسرح الجيب المرحوم الصديق صلاح جاهين وبرفقته سيدة فاضلة لم أكن أعرفها من قبل وقدمها لى على انها السـيدة منى قطـــان من هواة المسرح الجاد ٠ انتحيت جانبا مع جاهين ، فأوضح لى رغبته فى ان تشترك منى قطان معنا بالتمثيل فى مسرح الجيب ٠٠ نظرا لهوايتها المسرحية الشديدة ، ورحبت بالفكرة كل الترحيب ، خاصــــة وأننــا فى مسرح الجيب كثيرا ما تعاوننا مع كثير من الشباب والشابات من خريجى الجامعات ٠ وحينما علم جاهين بافتقارنا الى نسخ المسرحية أمهلنى لساعتين بعد ان طلب منى عدم نسخ النسخة الوحيدة لدينا على الاستنسل ٠ أعطيت

أجازة للممثلين فى ذلك اليوم · وبعد أقل من ساعتين دخل على جاهين وبيده عشرون نسخة من المسرحية المطبوعة فى كتاب ·

عقدت فى اليوم التالى فى الساعة الحادية عشرة اجتماعا للجنة الاحدى عشر لتقرير الموسم المسرحى لمسرح الجيب · الا أن (عم نور) رحمه الله وكان عضوا باللجنة ويشغل وظيفة غاية فى البساطة ، اعترض على اشتراك منى قطان عند عرضى توزيع أدوار المسرحية كمخرج لها · باعتبارها ليست عضوة فى مسرح الجيب ، وكان قرار اللجنة مؤازرة عم نور (أى والله) ، الأمر الذى جعلنى أرفض اخراج المسرحية ، للتدخل السافر فى الأمور التخصصية والفنية لعملية الاخراج ·

كان اختيار مسرح الجيب لمسرحية (ثورة فلاحين) هو سبق تقديم لوب دى فيجا الكاتب الاسبانى الذى كتب لمسرح عصر النهضة الاسبانى ما يقرب من ١٥٠٠ مسرحية ، كظاهرة غريبة ورائعة حقا فى بدايات عصر النهضة الأوروبى ، فضلا عن أنه لم يكن قد صعد الى خشبة المسرح المصرى آنذاك (ولا أعتقد أنه صعد حتى يومنا هذا) ، خاصة وأن سياسة كرم مطاوع فى مسرح الجيب كانت التعريف بروائع الأدب المسرحى العالمى بعد أن قدم هو ، سعد أردش ، فاروق الدمرداش وكاتب هذه السطور ، مسرحيات للمرة الأولى لاسكيلوس ، برخت ، لوركا على التوالى·

المهم ، أننى قررت عدم اخراج مسرحية (ثورة فلاحين) أمام قرار العم نور ، واخترت عرضا آخر ، هو العرض الذى نحن بصدده الآن · ومن جهة أخرى كان هناك زميلان فى مسرح الجيب عينا كمديرين للمسرح فى عام ١٩٦٣ م أثناء ادارة سعد أردش للمسرح ، هما رأفت الدويرى ، زغلول الصيفى · كنت أعرفهما معرفة جيدة منذ اشتغالى بالمسرح من بداية موسمه الأول فى عام ١٩٦٣ م · كانت لهما رغبة على الدوام فى الاخراج المسرحى ، لكن هذه الرغبة ظلت حبيسة الانطلاق ، حتى أدرت لفترة وجيزة هذا المسرح ·

أردت أن أضرب عصفورين بحجر (كما يقولون) · لماذا لا أعطى لهما الفرصة لاخراج مسرحية واحدة لكل منهما فى حدود الفصل الواحد؟ ألسنا مسرحا للتجريب ؟ وأقدم أنا معهما مسرحية ثالثة من ذات الفصل الواحد أيضا ، وليصبح هذا العرض المقترح بديلا لمسرحية (ثورة فلاحين)؟ وتحققت الفكرة حين أخرج الدويرى مسرحية مصرية من ذات الفصل الواحد (الغائب) كانت باكورة انتاج المؤلف المسرحى المعاصر جمال

عبد المقصود ، وأخرج الصيفى مسرحية مترجمة بعنوان (سيزيف والموت) عن أسطورة سيزيف المشهورة فى الأدب اليونانى القديم ، وأخرجت أنا – الى جانبهما مسرحية يوجين يونيسكو (الأستاذ) ٠

★★ المفهوم الدرامى لمسرحية الأستاذ

كان الأستاذ شفيق مقار قد ترجم المسرحية ضمن كتاب أصدرته سلسلة المسرحيات العالمية ، جمع الكتاب خمس مسرحيـــات ليوجين يونيسكو ، اخترت من بينها مسرحية (الأستاذ) ٠ لم يكن يونيسكو سياسيا فى يوم من الأيام ، كمـا لم ترتبط مسرحيـاته الا بالفكر الذى عرف به من خلال انتاجه الغزير ٠ كنا فى بدايات شهر ينـــاير من عام ١٩٦٨ م ، وكانت نكسة ١٩٦٧ م لا تزال عالقة بالذهن والقلب معا ٠ ولازلت أتذكر جلوسى وحيدا والظلام الدامى من حـولى فى شرفة بيتى بمصر الجديدة يخيم على النفس والروح معا ٠ كانت لعبـة الدرفسوار السياسية اللعينة تملأ الانسان المصرى غضبا ، ومحاولات الزعيم الراحل جمـــال عبد الناصر بكل نقائهـــا وشفافيتها تعذب الروح كذلك ٠٠ لكن هيهـــات ٠

قرأت مسرحية (الأستاذ) وسط هذه الظروف النفسية الرهيبة ، واستشعرت فى بطلهـــا (شخصية المذيع) صـــورة للدعاية الجوفاء والكلمات الرنانة والعبارات الزائفة ، واللوحة الزيتية المزيفة الكبرى ٠٠ زيف دول تدعى الحرية وتتخذها شعارا لها ، بينما هى – باسم هذه الحرية – تمزق كل القيم وترتكب أفظع ألوان الجرائم فى أكثر من بقعة من بقاع العـالم ٠ وقلت فى نفسى ٠٠ لماذا لا يـكون هذا المذيع ، هو مبعوث العناية الالهية لدولة الحرية ؟ كانت فكرة غريبـــة على مسرح يونيسكو البعيد عن السياسة العالمية ٠ وقررت أن يكون هذا المدخل أو ذلك التفسير هو المفهوم الدرامى للمسرحية ٠ ولهذا (الأستاذ) الذى يروج له المذيع المأجور حسناته وعاداته الطيبـة ومبادراته الانسانيـــة ورحمته شبه الالهية طيلة ساعة أو أكثر من الزمان داخل النص المسرحى٠ وأين ؟ بين الجماهير الشابة وغير الشابة ٠٠ وفى النهاية ، وكما يذكر يونيسكو فى درامته ، (يدخل الأستاذ بعد هذا الانتصار الطويل لمقدمه فى آخر لحظات الدراما ، رجل طويل ضخم الجثة ، ولكن بلا رأس) ٠٠ أى بلا عقل تماما ٠

كانت المسرحية – من وجهة نظر الاخراج – دعوة للجماهير المصرية التى ستشاهدها الى التفكير فى مصير مصر ، وما يجرى قريبا منها فى

منطقة السويس والاحتلال الاسرائيلي البغيض • وقد حاولت استغلال منطق يونيسكو فى دراماته ، من حيث ابراز منابع الاجبار على التفكير لكل ما يدور على خشبة المسرح من متناقضات ، بغية كشف وتعرية الموقف السياسى المصرى المتردى آنذاك بعد النكسة • واعتبرت المسرحية، وحوارها سخرية لاذعة من عبادة البرجوازية للشهرة ، وتقديسها لدرجة التأله • وكان ذلك واضحا حينما تعجب كل شخصيات المسرحية بالأستاذ الى حد الهوس والجنون ، وتلاحقه الى حد الهوس مرة أخرى • فالأستاذ فى نظرهم جميعا شخصية خرافية عجيبة لا يجود الزمان بمثلها ، ولا شبيه له على الأرض التى يعيشون عليها • ومع ذلك •• فانه يأتى فى نهاية المسرحية •• بلا رأس •

★★ التنفيذ الفنى •

استنادا الى تحقيق فكرة مسرح الجيب فى اعطاء الفرصة للشباب ، فقد اخترت غالبية العناصر المشتركة من بينهم • اخترت محمد عبد المعطى أحد طلابى بالمعهد ليقوم بدور (المذيع) ، والطالبة شويكار شرف لتقوم بدور الخطيبة ، كما عهدت بتصميم الديكور الى هشام ضياء الطالب ببكالوريوس قسم الديكور المسرحى • لكننى وضعت الى جانبهم ممثلين على درجة كبيرة من الكفاءة والتجربة الفنية •• مثل أحمد أبو زيد ، رشدى المهدى وعصمت محمود •

جاءت خشبة المسرح خالية تقريبا ، الا من ارتفاعات وانخفاضات • لم يكن الديكور الا سيكلوراما دائرية خلفها اضاءة خلفية مميزة ، اضافة الى احدى لوحات الفنان الأسبانى بابلو بيكاسو جسدناها على خشبة المسرح لتكون بمثابة الباب الوحيد المتحرك الذى أخذ مكانه وسط هذا الفراغ المسرحى •

صممت للدراما حركة مسرحية كاريكاتيرية تتلاءم مع الوضع القرەقوزى الذى أردت الوصول اليه • فالمذيع يصرخ ــ وفى استمرارية ــ بمفاخر الأستاذ ، والرأى العام ــ أو قل الناس ــ تنقاد وراء الكلمات الملتهبة الجوفاء •• يضحكون ويبكون ويهتفون وينفعلون ويتلهفون للقاء هذا (الأستاذ) ، حتى يفاجأون به فى النهاية بلا رأس • لعننى أردت أن أقول لجماهيرنا « حذار من الأبواق الخارجية القادمة من خلف المحيطات ، خاصة ونحن الآن داخل النكسة ذاتها » • من هنا جاءتنى فكرة ختام المسرحية ، رغم أن يونيسكو لم ينص عليها • وحسبما تشير

المسرحية « يدخل الأستاذ بلا رأس ، وبعد لحظات تسدل الستار » ٠ لكننى ألبست شخصية الأستاذ ملابس الرجل الآلى ، وغطيت ملابسه بوشاح يرفعه فى لحظة معينة خطاف فى وسط المسرح ، ليتعرى أمام الجماهير ، ولتتسلط عليه بعد ذلك أضواء ماكينة الحريق ، التى تزداد رويدا رويدا حتى تحرقه عن آخره ٠٠ ثم يسدل الستار ٠ فلسنا فى حاجة الى مثل هذا (الأستاذ) فى مصر ، وفى عام ١٩٦٨ م على وجه التحديد ٠

★★ حركة النقد الفنى ٠

★ (آخر ساعة — نبيل بدران — ١٩٦٨/٣/٢٧ م) ٠

حقيقة انه عالم رهيب ٠ ولا يمكن أن يؤخذ مأخذ الجد ، فهو من شدة سخفه يوشك أن يكون مضحكا ٠ المسرحية فى فصل واحد ، وهى تأكيد آخر جديد على أن كتاب العبث لا يعبثون ٠ مسرح لا يهدف اطلاقا لمجرد اثارة الانفعال العاطفى ، بقدر ما يهدف الى دعوة العقل الى التفكير ٠ ويكفى أن نشاهد مسرحية (الأســـتاذ) لنكتشف فعلا الموقف الفكرى المعاصر الذى يدعو اليه ٠

لقد قدم كمال عيد عرضا ناجحا لسببين ، السبب الأول أنه أكد جوهر العرض المسرحى ٠ فهو لم يكتف بادانة البرجوازية والسخرية من عملية التأليه ، بل سخر من المجتمع الرأسمالى كله ، وبالذات من المجتمع الأمريكى كمركز للرأسمالية ٠ ان يونيسكو يسخر من البرجوازية بوجه عام ، لكن كمال عيد خصص المشكلة فى المجتمع الرأسمالى الأمريكى بالذات ، وجعل هذه الفكرة الأساس فى خطة الاخراج ٠ والسبب الثانى، أنه قدم العرض ببساطة ، فاستخدم الايقاعات السريعة سواء فى الحركة أو فى الأداء ٠

★ (جريدة وطنى — مصطفى كمال — ١٩٦٨/٢/١١ م) ٠

الجماهير تصفق للأستاذ ٠٠ المسرحية صيحة ضد التزييف وضد ادعاء الدفاع عن الحرية ٠ وتجربة مسرح الجيب التى تضمنت — الى جانب مسرحية الأستاذ مسرحيتان احداهما مؤلفة والثانية مترجمة ، وقدمت جميعها فى سهرة واحدة .. هذه التجربة لابد وأن تضع أمامنا صـــورة لما يمكن ان يؤديه مسرح الجيب فى حياتنا المسرحية الجديدة ٠

★★ نتائج التجربة ·

١ ـ اشراك الشباب فى أعمال درامية عالمية يعطيهم الفرصـة الكبيرة للاطلاع على الثقافة المسرحية العالمية · كما حـدث فى التمثيل والديكور ومع الشباب المختارين من طلاب بكالوريوس المعهد العالى للفنون المسرحية ·

٢ ـ تثبت التجربة أن الفكر فى الاخراج المسرحى قادر على اثبات نفسه بنفسه ، حتى ولو احتوى هذا الفكر على مغالطات أو عدم تطابق تاريخى أو واقعى ·

٣ ـ خرج من التجربة مخرجان جديدان مارسا مهنة الاخراج المسرحى فى مســارح مصر ومســارح الأقاليم ، هما رأفت الدويرى ، زغلول الصيفى ·

* * *


بين أحضان
أبو الهول والهرم

١٤ ــ موال من مصر

سعد الدين وهبه ، سامى داود ، محمود شعبان

★★ البداية ٠٠ والقاهرة دائما ٠

بعد حصولى على درجة الماجستير فى العلوم المسرحية من كلية الآداب بجامعة بودابست عام ١٩٧٠ م ، سجلت فى الدرجة العلمية التابعة فى أكاديمية العلوم المجرية ٠٠ ولما كان موضوع رسالة دكتوراة الفلسفة هو (المشكلات المتعلقة بانبثـــاق وتطور الدراما الاشتراكيـــــة فى مصر ١٩٥٢ ــ ١٩٦٤ م) فقد آثر أستاذى الدكتـــور نمش كيرتى اشـتفان ارسالى الى مصر فى اجازة علمية لمدة سنة دراسية واحدة من ١٩٧١ الى ١٩٧٢ م لتجميع المادة العلمية ٠

وصلت الى القاهرة فى خريف عام ١٩٧١ م وظللت لتسعة شهور أتردد يوميا من الثامنة صباحا الى الثامنة مساء على دار الكتب المصرية ٠ وفى صباح أحد أيام شهر مارس أبلغت برسالة تليفونية من مكتب نائب رئيس الوزراء للثقافة والاعلام ووزير الثقافة (الدكتور عبد القادر حاتم) بمقابلة فى الساعة الثانية عشرة من ظهر اليـــوم التالى بالدور العاشر بمبنى التلفزيون المصرى ٠لم أكن أعرف المكان تماما ، لكننى وصلت قبل الموعد المحدد بعشر دقائق ٠ هناك فوجئت بوجود أســتاذى الراحـــل زكى طليمات وتحت ابطه كتاب ٠ بعد عدة دقائق قادنا المرحوم الأستاذ شريف منصور الى مكتب الســـيد النائب مباشرة ٠ لم يكن النائب فى الحجرة ، لكنه عاد بعد لحظات ٠ كنت أقابل ســـيادته للمرة الأولى ، وبادرنى بقوله « بالحضن يا عيـــد » ، دهشت لهذه التحيـــة العطرة ، والرجل أراه لأول مرة ، لكنـــه أخذنى من يدى وأجلسنى بجواره على أريكة فى مكتبه ٠٠ و ٠٠٠٠ بدأ الحديث ٠ قال ســـيادته « قلت لك بالحضن لأنك كتبت مقالا عام ١٩٦٦ م تذكر فيه حقيقة الجماهير المسرحية فى الستينيات والتى وصلت الى أكثر من المليون ٠ ولأن زكى طليمات

الشخصيّات

الفصل الأول

زكى طليمات	أبو الهول (صوت)
صلاح منصور	ابن البلد
نجوى فؤاد	ايزيس
جلال عيسى	حورس
شوقى بركة	ست
كنعان وصفى	الكاهن
عبد العزيز أبو الليل	أوزوريس (صوت)

الفصل الثانى

عدلى كاسب	الباشا
محمود شكوكو	الأدباتى
محمد الكردى	أبو الهول (حركة)

الفصل الثالث

جمال اسماعيل	حسن حسين	رشدى المهدى
احمد أبو زيد	زينات فهيم	حلمى حليم
السيد ابراهيم	جميرة عبد المنعم	على عبد المقصود
سامى العدل	محمد عبد الفتاح	سعيد صالح
احمد أبو اليزيد	عبد المنعم عيسى	صفوت القشيرى
سعيد نصر	محمد سعيد	ممدوح كاسب
عزيزة ابراهيم	ناهد عبد المنعم	ثناء [illegible]

بالاشتراك مع فرسان وجنود القوات المسلحة

حين عرف بوجودك فى القاهرة أصر على استدعائك لتعمل معه فى عرض موال من مصر » • ثم استطرد سيادته قائلا « ان عرض موال من مصر هو أحد قرارات السيد الرئيس الســادات ، ولقد أحضر زكى طليمات خصيصا لذلك من الكويت • اننا نريد تقديم عرض مسرحى كبير يثبت ان مصر لا تقبل الضيم ، وانها لن تسكت على نكسة ١٩٦٧ ، وأن مصر وشعبها لايزالان يستعدان للنصر القريب • ان الهدف من هذا العرض المسرحى الذى خصصت له الرئاســة مبلغ ١٠٠ ألف جنيــه هو رفع معنويات الشعب المصرى الأبى » • بعدها قدم لى أستاذى زكى طليمات كتابه الذى كان تحت ابطه باهداء لطيف منه الى واحد من أبنائه •

فى نفس الجلسة اقترح طليمات أن نخرج العرض معا ـ هو وأنا ـ لكننى اعترضت على ذلك تأدبا منى ، وصممت ان أكون مساعدا للأستاذ الذى علمنــا ألف باء الدراما والمسرح • ومع ذلك فان الأمانة العلميــة تقتضينى ان أذكر ان الأستاذ طليمات أشركنى فى كل الخطوات والمراحل الفنية ، بل والادارية فى هذا العرض الوطنى الكبير •

★★ اختيار الممثلين والراقصين •

بدأنا بروفات وتدريبات قراءة شذرات من النص المسرحى ـ الذى لم يكن قد اكتملت كتابته بعد ـ فى المسرح الصيفى المكشوف بجانب مسرح محمد فريد الحالى • وقع الاختيار على الفنانين صــلاح منصور ، نجوى فؤاد ، عدلى كاسب ، محمود شكوكو ، جلال عيسى ، شوقى بركة (رحمه الله) ، كنعان وصفى ، عبد العزيز أبو الليل ، محمد الكردى ، جمال اسماعيل ، حسن حسين ، رشدى المهدى ، أحمد أبو زيد ، زينات فهيم ، حلمى حليم ، السيد ابراهيم ، جبره عبد المنعم ، على عبد المقصود ، سامى العدل ، محمد عبد الفتاح ، سعيد صالح ، أحمد أبو اليزيد ، عبد المنعم عيسى ، صفوت القشيرى ، سعيد نصر ، محمد سعيد ، ممدوح كاسب ، عزيزة ابراهيم ، ناهد عبد المنعم وثناء حمدى •

ومن الراقصات اخترنا كل من زكية الرفاعى ، سلوى مروان ، نبيلة راشد ، زينب بدوى ، هناء بغدادى ، يسرية أحمد ، نادية البنان ، ايناس سعودى ، أمينــة السيد ، سهير فراج ، سميرة على ، وســام أبو السعود ، فايزة عبد الرحمن ، كوثر اسماعيل ، شاهناز السيد ، سميرة المصرى ، فاتن عبد المنعم ، هدية توفيق •

أما الراقصــون فكانوا ، حامد عبــد الونيس ، محمــد عفيفى ،

محمد سامى ، شريف الليثى ، محمود فرج ، محمد سـعيد ، محمـد جمال الدين ، مسعد بـركات ، ممدوح جنيـد ، يوسف طاحـون ، يوسف عبد السلام ، شوقى عبد الغفار ، صلاح ربيع ، فاروق عنان ، فتحى عبد الوهاب ، محسن عبد القادر ، محمود سـامى ابراهيم ، لبيب عمر ، فؤاد المصرى ، محمد الشريف ، على مصطفى ، السـيد عبد المجيد ، عبد الرحيم شاهين ، سالم ابراهيم ، محمـد حسـين ، صلاح الدين ابراهيم ، أحمد عبد الفتاح ، نشأت أمين ، سعد درويش ، ابراهيم السيد وعفت عبد السلام .

★★ اختيار بقية الأجهزة الفنية .

كان من الطبيعى أن يعد المعـلم زكى طليمـات نفسـه لهذا العمل الكبير الذى اقترح هو تقديمه لأول مرة فى الهواء الطلق أمام الأهرامات وفى أحضان « أبو الهول » ، لاخراج عرض مسرحى موسيقى غنائى راقص (حسب تعبيره فى برنامج العرض) ، فى منطقة الصوت والضوء فى يوليو من عام ١٩٧٢ م .

فى فن الكتابة المسرحية والدرامية اسـتعان المعلم بأسـطورة « ايزيس وأوزيريس » تاليف سامى داود ، وكتب جانبا كبيرا من النص سعد الدين وهبة ، كما كتب الفصل الثالث محمود شعبان . ومع ان كل كاتب قد تخصص فى كتابة قسم من الأقسام التاريخيـة للعرض الكبير ، الا أنه كانت هناك وحدة درامية تربط الكتاب الدراميين الذين قاموا بهذه المهمة التاريخية .

• أما فى فن كتابة الأغانى التى احتلت مكانا كبيرا ومساحة فنية ذات قيمة فى العرض المسرحى ، فقد بذلنا ـ الأستاذ المعلم وأنا ـ مئات الساعات لشرح المواقف الدرامية التى تعبر عنها هذه الأغانى ، والتى كانت تظهر فى العرض متضافرة مع الأحداث المسرحية التى كانت تجرى قبل كل أغنية وبعـدها ، حتى لا تكون الأغنيـة دخيلة أو مستجلبة على النسيج الدرامى للعرض .

وبعد جهد جهيد ، جاءت الأغانى على النحو التالى :

أغانى الفصـل الأول :

أهـلا أهـلا   عبد الفتاح مصطفى   تلحين محمود الشريف

وزارة الثقافة والإعلام
الهيئة العامة للسينما والمسرح والموسيقى
٢٧ شارع عبد الخالق ثروت — القاهرة

أسف ولا أستطيع أن أحضر إلا قبل البروفة بنصف ساعة فقط

[illegible]

السادة [illegible]

رجاء ملاحظة الحضور قبل
الساعة العاشرة صباحا بالمكتب
وعدم التأخر نظرا لضيق
الوقت وزحمة العمل وشكرا

[illegible]

الزملاء [illegible]
رجاء التوقيع بالعلم وشكرا

[illegible]

١٩٧٢/٢/٢٩ ، ٧٢/٢/٢٩

علم [illegible]

وفاء وجدي

[illegible]

المـــوال	عبد الفتاح مصطفى	أحمد صدقى
الابتهـالات	عبد الفتاح مصطفى	عبد الحليم نويره
انتصـارات أحمس	عبد الفتاح مصطفى	محمـود الشريف

أغانى الفصـل الثانى :

المنصـورة	عبد الرحمن الأبنودى	تلحين محمود الشريف
التتـــار	عبد الرحمن الأبنودى	تلحين محمود الشريف
عمر مكرم	عبد الرحمن الأبنودى	على اسماعيل
عـــرابى	حلمى عبد الجواد السباعى	ايقاع محمود شكوكو
سـعد زغلول	عبد الرحمن الأبنودى	عزت الجـاهلى
الباشـــوات	فتحى قـورة	محمود الشريف

أغانى الفصـل الثالث :

وقمتى يا ثورة	مجـدى نجيب	تلحين فؤاد حلمى
نشـيد الله أكبر	عبد الله شمس الـدين	محمـود الشريف

وهكذا ، يتضح ان زكى طليمات قد اختار أعظم مؤلفى الأغنية فى مصر ، وكذلك أكبر نخبة من الملحنين الذين كان - ولا يزال - لهم شأن كبير فى عالم الموسيقى للاشتراك فى (موال من مصر) بغية تجميع أكبر القوى الموسيقية فى هذا العرض الوطنى • كان كل ملحن يعمل وحده بعيدا عن جلسات التدريب ، حتى يهل علينا باللحن مسجلا على شريط بصوته ، لنقوم باقتراحات التعديل ، ثم يغيب عنا عدة ساعات فقط ، ليأتى مرة أخرى بالتعديل المطلوب •

ونفس الأمر هو ما كان يحدث فى اختيار بقية الجوانب والمهمات الفنية الأخرى • قام جمال عبد الرحيم بوضع الموسيقى التصـويرية للعرض ، وموسـيقى لوحة الباليـه ، وقاد الأوركسـترا السـيمفونى المايسترو أحمد عبيد ، ووزع موسيقى الأغانى حسين جنيد •

صمم رقصات الفصل الأول حسن خليل ، والفصل الثانى كمال نعيم ، واشترك كل من كمال نعيم وحسن خليل وعلاء الشربينى فى تصميم رقصـات الفصـل الثالث • أدت الرقصـات والألحان الفرقة استعراضية الغنائية ، وسجل أوركسترا القاهرة السيمفونى الألحان

التصويرية ، وغنى الموال الفنان محمد رشدى . كانت كلمات (الموال) تقـول :

موال من مصر
طالع زى عود نوار
من قلبى .. من أرضـها
من نيلها .. م الأغـوار
يحكى ماضـيها وحاضرها
والغنـا تذكـار
يصحصـح الأمـل
ويشعشـع الأنـوار
نـوار كـلامى نظمتـه
بالنغـم مـوال
لمصـر بنت الزمـن
بنت العصـور لطـوال
لمصر أم الحضـارة
أم الرجـال أبطـال
الدنيـا شـابت
وهى صـبية حلـوه صـغار
يا مصر مهمـا جـرى
بتعيـدى بنيـانك
وتجـددى قـوتك
من عـزم فتيـانك
وتفـوتى ع المـوت
وتتحـديه بايمـانك
واللى يعاديكى على صـخر
الجهـاد .. ينهـار
الكلمـة كلمـة بلدنـا
وهى أعـلا منـار
طـول ما هى سـاحة عمـل

مش دار تاريخ وآثـــار
طـول ما هى صـــاحية
ماهش نايمه فى خيال وشعار
وطـول ما يومها كما كـــان
أمســــها جبـــــار

★★ برنامج العرض :

احتوى برنامج العرض مقدمة وثلاثة أقسام مسرحية · فى المقدمة ، جرى لحن الاستقبال (كان تحية للجماهير المصرية) ، ثم تبعتها افتتاحية موسيقية للعرض ، فالحلم ، فالموال · جاءت هذه اللوحات فى ايقاع سريع وجـــذاب ·

وفى القسم الأول مصر الفرعونية ، كانت المشاهد على النحو التـــالى :

ايزيس تجمع أشلاء زوجها ، ايزيس المنتصرة (طبعا بجمع الأشلاء) ، ابتهالات ، موكب الملك أحمس ، لحن أكاليل الورود ، العرض العسكرى الفرعونى (كختام استعراضى ضخم للمرحلة التاريخية الفرعونية بكل اكسسواراتها وعرباتها وخدمها المتسمة صورها بالفرعونية) ·

وفى القسم الثانى مصر الاسلامية ، كانت مشاهد :

المنصورة ، التتار ، عمر مكرم ، عرابى ، سعد زغلول ، الباشوات · والحقيقة أن الأستاذ المعلم طليمات أراد ايقاظ حمية الشـــعب المصرى ـ مجسدا فى المشاهد المسرحى ـ من خلال عرض مواقف صغيرة أو قصيرة أحيانا ، لكنها كانت تبرز زعماء وقادة مصر الثوريين فى بدايات ومنتصف القرن العشرين ، للتدليل على ان روح الكفاح فى القلب المصرى هى روح لها من التاريخ ما لها · وقد أقام طليمات معادلا موضوعيا فى اللوحة الأخيرة (الباشوات) على اعتبار التناقض الشديد بين حالة الزعمامة المصريين ووطنيتهم ، والموقف المخزى الذى كان يعيشه باشوات ذلك العصر ·

أما القسم الثالث فكان بعنوان مصر الثورة ، وقد حوت مشاهده أغنية افتتاحية القسم ، قمتى يا ثورة ، رقصة ابن البلد (فرحا بالثورة المصرية كأول المستفيدين منها) ، نشيد الله أكبر ، وأخيرا استعراض القوات المســـــلحة المصرية ، ثم ختاما بالعرض العســـكرى على طريق النصر ·

صمم الملابس والأزياء والديكور المرحوم د · صلاح عبد الكريم ، ونفذت الملابس والأزياء سامية عبد العزيز ، ونفذ تسجيل العرض على الشريط كبير مهندسي الصوت نصري عبد النور ·

أعددنا للعمل مخرجين مساعدين هما المرحوم شكري راغب (مدير مسرح دار الأوبرا) ، بدر الدين حسانين ، ومساعدين للاخراج هم عصمت حمدي ، حسين وهبة ، وفاء وجدي · وأدار خشبة المسرح الواسعة الأرجاء مدير المسرح المخضرم كمال عبد العاطي ، الى جانب منتج ومنفذ ومدير انتاج وشئون مالية ·

★★ نقل التدريبات على مسرح الهرم ·

بدأنا جميعا ـ كل الأجهزة الفنية ـ في الانتقال منذ شهر مارس ١٩٧٢ م الى مسرح الهرم · كنا نبدأ التدريبات في العاشرة والنصف مساء يوميا بعد انتهاء عرض الصوت والضوء حتى الثانية صباحا · كنت أقطع مئات الحركات داخل هذا المسرح الواسع العريض الذي اقامه زكي طليمات ليشمل كل ارجاء أبي الهول والمنحدر والصخرة المواجهة لصالة الجمهور ، حتى لا أثقل على استاذي طليمات ·

استعنا بالفين من جنـود القوات المسلحة في لوحة ختام العرض المسرحي ، اضافة الى دبابتين ، ومئات من الخيالة والفرسان · على هذا جرت تدريبات الحركة المسرحية في صعوبة شاقة ، نظرا لاشتراك ما يزيد على مئات من الممثلين والممثلات والراقصين والراقصات والماثلين على المسرح من شعب وحاشية وجنود وخدم وحشم في الأقسام الثلاثة ·

كان هناك (١٢) مكبرا للصوت تنتقل اليهم أصوات الممثلين والمغنيين ·· تلك الأصوات التي كانت تأتي من شريط Play-Back سـجلنا عليه كل العرض المسرحي كاملا · وكانت حركة الصوت ـ عبر المكبرات ـ تنتقل من مكبر الى مكبر آخر بحسـب انتقال حركة الماثلين على خشـبة المسرح ، وبالدقة كل الدقة ، وحتى لا يشعر الجمهور أن العرض مسجل على شريط تسجيلي ·

وعلى التبة (المرتفع الصخري المواجه لصالة الجمهور) صعد مئات من الراقصين والراقصات والمغنيين والمغنيات ليؤدوا الرقصات والأغاني مرة الى جانب الحـوار المسرحي مع الممثلين ، ومرات أخـرى كخلفيـة لبعض الرقصات (فيما يختص بالأغاني) حسبما تطلب الموقف المسرحي ·

★★ العرض الأول ·

حتى جاء يوم العرض الأول ، الذي افتتحته السيدة جيهان السادات

حرم السيد رئيس الجمهورية آنذاك . وأذكر حضور الفريق محمد أحمد صادق وزير الدفاع من بين من حضروا الحفل ، كان يجلس فى الصف الأول . استدعانى الدكتور حاتم ليقدمنى للفريق صادق الذى ابدى اعجابه بضخامة العرض ، وكان ردى أن الرجل الأول فى هذا العرض هو المعلم زكى طليمات .

أعود الى الكلمات التى خطها استاذنا زكى طليمات فى برنامج العرض لاقتطف منها بعض العبارات التى تقول « ان موالنا بأقسامه الثلاثة مصر الفرعونية ، مصر الاسلامية ، مصر الثورة يرسم وجها مشرفا لمصر فى كفاحها ضد الغاصبين والمعتدين ، ويروى صفحات مجيــدة فيه ومسجلا الهزائم والانتصارات فى وقت واحد ، بحكم أنهما حركتان حتميتان لموجة واحدة ، طرفاها انخفاض وارتفاع ، وتراجع واستجماع للقفزة والوثبة » (لعل استاذنا كان يشير فى عبارته الى وثبة عام ١٩٧٣ م) .

وكما أوردت فى كلمتى المتواضعة فى نفس برنامج العرض « ان تجربة زكى طليمات هذه تنتظر من ويطورها ويضيف اليها ويقيس أبعادها، لتصبح فى المستقبل القريب تقليدا يمكن أن يصل الى العالمية على غرار مهرجانات سالسبورج فى النسما ، أفينيون فى فرنسا ، والآكروبول فى اليونان . فهل تحقق ما كنت أصبو اليه ؟؟ » .

لا أعتقد بذلك .

* * *



علامة على طريق المسرح المصرى المعاصر

بقلم كمال عيد

لماذا نرى مولد [موال من مصر] اتجاها جديدا فى مسرحنا المعاصر ؟ ليس من اجل المكان التاريخى الذى يجرى عليه العرض المسرحى ، وليس من اجل مثول مئات من الممثلين والراقصين والمطربين والمنشدين يروحون ويجيئون على خشبة المسرح ، فحسب . ان فلسفة [موال من مصر] تكمن فى فكرة التخطيط له . هذه الفكرة التى جعلت روح الشعب المصرى تعاصر مراحل الموال التاريخية الثلاث ، ميزة الصمود وقدرة الانسان المصرى على مر الزمن . حيث تضيق الفكرة بدور المسارح المغلقة ، وتخرج الى الهواء الطلق ، جامعة بين عادات شعب مصرى عريق فى القوة والبطولة والاصرار على الانتصار والتعبير عن الفن المصرى بالحركة واللحن والغناء والرقص . وجمع هذه العناصر المختلفة فى بوتقة واحدة وعلى سفح اعظم مفاخرنا الاثرية .. هذا هو الجديد فى العرض المسرحى . لانه يفتح افاقا جديدة فى شكل كتابة الدراما المصرية الحديثة ، وفى اخراجها ، وفى استغلال الفن لابراز الاثار ، واستغلال الاثار والتاريخ معا لتنمية الفنون المصرية وتطويرها

ان تجربة زكى طليمات هذه ، تنتظر من يطورها ، ويضيف اليها ، ويقيس ابعادها ، لتصبح فى المستقبل القريب تقليدا ، يمكن ان يصل الى العالمية ، على غرار مهرجانات سالسبورج فى النمسا ، وافنيون فى فرنسا والاكروبول فى اليونان .

١٥ ـ أهلا فأر السبتية أو الكوميديا السوداء

الانجليزى بيتر شافر ـ تمصير جمال عبـد المقصود

ترجمـة د٠ رفيـق الصـبان

★★ المسرح المصرى فى صيف ١٩٧٤ :

ازدادت حركة المسرح الخاص متوجهة نحو انهيار فنى وتعبيرى ، وأخلاقى كذلك ٠ والذى يراجع مسرحيات الصيف لذلك الموسم يرى أو هو قد يستشعر بحساسيته أن المسرح المصرى كان فى طريقه الى الانهيار ٠ ولعل بقية سنوات السبعينيات ـ ولا أبالغ اذا قلت أن عقد الثمانينيات أيضا ـ قد برهن على ذلك مستقبلا ٠ دليلى على ذلك الكتاب الذى أصدره الناقد الكبير فؤاد دوارة بعنوان (تخريب المسرح المصرى) ٠

★★ بيتر شافر فى مسرح الجيب :

بيتر شافر Peter Shaffer مؤلف درامى انجليزى (من مواليد ١٩٢٦ م) ، وهو واحد من الجيل الثانى لشباب المسرح الانجليزى الذى جدد قوى هذا المسرح بعد أن ظل مسرحا ســاكنا منذ ثلاثينيات القرن العشرين ٠٠ هذا الجيل الشاب (آنذاك) الذى اقتفى أثر خطوات موجة السخط والغضب التى فجرها الكاتب الدرامى الانجليزى جون أوزبورن John Osborne ليلة ٨ مايو من عام ١٩٥٦ م بدرامته المعروفة (أنظر الى الماضى فى سخط) من اخراج تونى ريتشاردسون Tony Richardson وقد شارك أوزبورن فى هذه الريادة الدرامية الانجليزية كل من الدراميين أرنولد فسكر ، برنارد كوبس ، جون أردن ، روبرت بولت ، آن جيليكو ، هارولد بنتر ، شيلا ديلانى

Arnold Wesker, Bernard Kops, John Arden, Robert Bolt, Ann Jellicoe, Harold Pinter, Shelagh Delaney.

يقع مكان بيتر شافر ضمن الجيل الثانى لموجة السخط والغضب ، الى جانب الدراميين الانجليز توم استوبارد (من مواليد ١٩٣٧) ،

بيتر نيكولس (١٩٣٧ م) ، ادوارد بوند (١٩٣٥ م) ، جيمس سوندارز (١٩٢٥ م) ، دافيد استورى (١٩٣٣ م) ٠

Tom Stoppard, Peter Nichols, Edward Bond, James Saunders, David Storey.

ركز هذا الجيل الثانى فى دراماته على معالجة القضـايا القومية الانجليزية ، وبخاصة قضاياه الاجتماعية التى عانى منها البيت الانجليزى من الداخل ٠ حتى استطاعت درامات هذا الجيل أن تكشف المعاناة الداخلية للانسان الانجليزى ، ونقده اللاذع لأسلوب مجتمعه ٠ وما من شك أن هذا التيار الاجتماعى النقدى والمرير قد وجد فى مسرح (رويال كورت) ٠ Royal Court (٤٣٩ كرسيا) مكانا مأمونا لعرض دراماته المشار اليها ٠ وقد ساعد على ذلك بطبيعة الحال ميلاد مخرجين مسرحيين عاصروا نفس الجيل ، واقتنعوا باخراج تلك الدرامات بكل ما تحتـويه من نقد اجتماعى ، وبكل ما تزخر به من تعرية سافرة ٠ كان على رأس هؤلاء المخرجين وليم جاسـكيل (١٩٣٠ م) William Gaskill ، ليندای أندرسون (١٩٢٣ م) Linnsay Anderson

والحقيقة أن المخرج المصرى الشاب أحمد عبد الحليم (خريج الأكاديمية الملكية لفن الدراما بلندن) Royal Academy of Dramatic Art فى عام ١٩٦٧ م قد وعى هذه الحقيقة المسرحية التاريخية ــ كمدير لمسرح الجيب المصرى ، كما جاء فى كلمته فى برنامج عرض مسرحية « أهلا فار السبتية » ــ الفقرة الثانية التى جاء فيها « تقديم مسرحية طليعية جديدة لأحدث كتاب الدراما فى العالم » ٠

لكل ما تقدم ، صعدت مسرحية (الكوميديا السوداء) The Black Comedy على خشبة مسرح الجيب فى أغسطس عام ١٩٧٤ م ، وبتمصير الكاتب الدرامى المصرى جمال عبد المقصود ٠ ومع أن كثيرا من آراء النقد المسرحى قد أدانت تقديم المسرحية باللهجة المصرية (العامية) ، كما أدانت ترجمتها من الفرنسية الى العربية بقلم الدكتور رفيق الصبان (مع أن المسرحية انجليزية الأصل) ، فان الحقيقة تقتضينى أن أذكر أن مسرح الجيب قد لجأ الى اللهجة العامية لاعتبارين هامين ٠ أولهما تخفيف القضية الفلسفية التى تقوم عليها المسرحية لسهولة نقلها الى الجماهير العادية فى الصيف وقت تقديم العرض ٠ فالنور ــ فلسفيا ــ هو الكذب والخداع والمراوغة ، وهو الحياة التى نعيشها (أو يعيشها الانجليز) آنذاك ٠ كما أن الظلام ــ وفلسفيا مرة أخرى ــ هو الباطن ، وهو الحقيقة التى يخفيها الانسان داخل نفسه ، والتى لا تخرج الا اذا انفرد هو بنفسه ودون أن يراه أحد ٠


عادل زكريا
محمود القلعاوي



ومن الطبيعي أن استعمال اللغة العربية الأم (الفصحى) سيكون عائقا على ايصال هذا المفهوم الدرامى ، والنفسى أيضا الى جماهير بسيطة · فاختيار شافر لفكرة التضاد وتجسيدها فى عاملى النور والظلام ثم عكسهما ـ على طريق مشاهد المسرحية ـ ما هى الا رؤيا فلسفية للكشف فى النور عما يجيش فى صدور الشخصيات المسرحية فى الظلام ·

أما الاعتبار الثانى ، فكان مشكلة تقديم نص كوميدى ساخر وسط عشرات النصوص الرخيصة التى كانت تصعد على خشبة مسرح مصر من جانب الفرق الخاصة المنتشرة آنذاك ·

★★ الأدوار المسرحية ، والتدريبات :

لا أنكر أننا وجدنا صعوبة فى تجميع شخصيات المسرحية · وكيف لا ، والكل يهرب من العمل المسرحى لينعم بمكافآت الاذاعة والتلفزيون ، وبصفة خاصة بأجور المسرح الخاص · ومع ذلك ، فقد قبل فنانون أكفاء العمل مع مسرح الجيب · ووقع الاختيار أخيرا على الفنانين والفنانات عايدة عبد العزيز ، وحيد سيف ، سهير البارونى ، سناء ماهر ، محمود القلعاوى ، عادل زكريا ، عبد الهادى أنور ، كمال عبد العاطى ، وبعضهم ـ لحسن الحظ ـ كان من ممثلى فرقة مسرح الجيب ·

كان على أن أشرح المضمون الدرامى الفلسفى الذى كتب شافر من أجله المسرحية ، وأن أعرج على موقف الأدب الدرامى الانجليزى فى ستينيات القرن · بدأت التدريبات على خشبة المسرح · وحين جاء دور تصميم الاضاءة ـ متأخرة كالعادة فى المسرح المصرى ـ كانت المهمة الأولى هى ابراز التضاد الذى تقوم عليه فكرة الدراما الرئيسية · ألا وهى عامل التعرية والكشف عبر النور والظلام · فكل ما تنبىء به الشخصيات فى النور تعتقد أن أحدا لا يراها ، (بينما الجماهير تراها فعلا ، والعكس بالعكس) ·· أى أن كل ما تبوح به نفس الشخصيات فى الظلام ، ما هو الا الحقيقة التى يصر المؤلف الدرامى على ايرادها واعلانها ، خارجة من النفس البشرية الصافية ·

كان ذلك يعنى ـ من وجهة النظر الاخراجية ـ تدريب الممثلين (بحسب المشاهد) على السير والحركة والقاء الحوار المسرحى فى الظلام الدامس ، كما كان يعنى تصميم اضاءة خاصة توحى بالظلام ، ولكن بشرط ايضاح الرؤية ·· أى أن تظهر الشخصيات المسرحية للجمهور بطبيعة الحال · والحقيقة أن هذه الحركة (المقلوبة) قد أخذت منا وقتا طويلا ·

وزارة الثقافة
الهيئة العامة للسينما والمسرح والموسيقى

مسرح الطليعة
يقدم

أهلا فار السبتيه



اخراج

د. كمال عيد

تأليف
بيتر شافر

ترجمة: د. رفيق الصبان	ديكور وملابس: فوزي السعدني
تصوير: جمال عبد المقصود	موسيقى: سليمان جميل

المثلون

حسب الظهور على المسرح

وحيد سيف	في دور	عمر
سناء ماهر	« «	عايده
سهير الباروني	« «	عزه
عادل زكريا	« «	حنفي
محمود القلعاوي	« «	وصفي
عايده عبد العزيز	« «	لولا
عبد الهادي أنور	« «	عباس
كمال عبد العاطي	« «	مدحت صفوت

مع

فرقة أكروبات الفئران

أقام مصمم الديكور ومنفذه فوزى السعدنى خشبة مسرح من دورين اثنين ذات مستويين · وقد أدى الممثلون ما طلب منهم تماما · الا أن الجو العام للمسرح المصرى آنذاك كان يلعب دورا كبيرا فى التأثير العام ، نحو الانزلاق الى استجلاب الضحك خاصة والمسرحية من النوع الفانتازى الساخر · بمعنى أن الممثلين والممثلات كانوا منساقين ـ بدرجة أو بأخرى ـ الى الطابع الكوميدى العام الذى كان يسير فى فلكه المسرح المصرى فى نهاية عقد الستينيات · ولا أنكر أن سهير البارونى ومحمود القلعاوى قد بالغا فى حركات الاثارة الرخيصة ـ ورغما عنى ـ فقد كان هذا السلوك التمثيلى هو السائد فى تلك الأيام · كان اللهف والشطط الى الحركات الرخيصة والبهلوانية والغريزية هو المطلوب ـ ويالالأسف ـ لجماهير كانت فى أغلبها من الاخوة الأشقاء العرب · هذه هى الحقيقة التى لا مناص لنا من الاعتراف بها ، بل وبتسجيلها اذا أردنا أن ننقل الأبعاد التاريخية للمسرح المصرى فى أمانة بالغة ·

ومع أننى كتبت فى برنامج العرض « كل همى أن تضحك الجماهير فى الصيف وفقط · فقد حاسبت على نوعية الدراما علميا ، ويكفينى هذا أمانة » ·· الا أننى أعترف أن الانسياق وراء طبيعة العصر للمسرح المصرى آنذاك قد أخل اخلالا كبيرا بالمضمون الدرامى ·

★★ حركة النقد :

(س ـ المساء ـ ٥ سبتمبر ١٩٧٤ م)

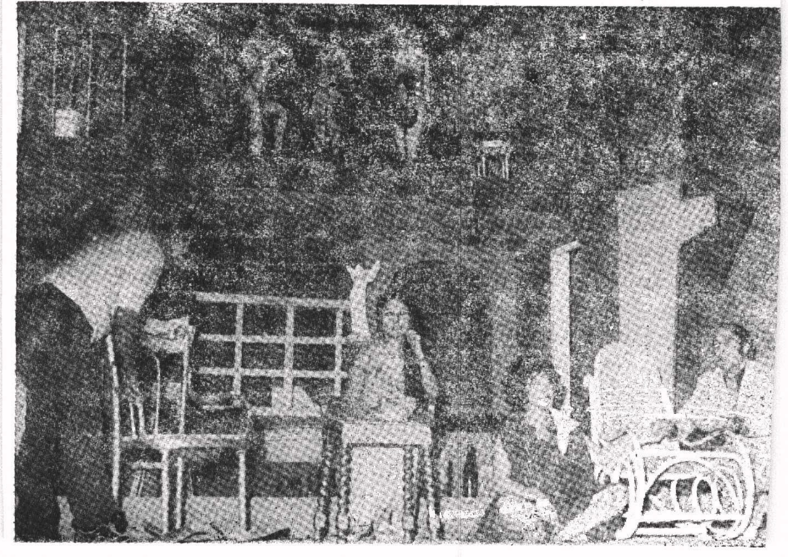
وقع الاختيار على مسرحية انجليزية حديثة هى (كوميديا سوداء) للمؤلف المعاصر بيتر شافر ، ترجمها من الفرنسية (لا ندرى لماذا ؟) الدكتور رفيق الصبان · هذه الكوميديا السوداء التى فكر فيها كمال عيد من الزاوية المهنية وحدها ·· كيف يستفيد من تتابع الظلام والاضاءة وما هى الألوان المناسبة للديكور فى هذه الحالة · فكيف يخلق حركة على مسرح يمضى الممثلون فوقه أكثر الوقت وهم يتخبطون فى الظلام ؟ وهذه كلها أسئلة أساسية عن الألوان والاضاءة والحركة · وقد وضع كمال عيد أحسن الاجابات الممكنة عليها ·

لا أعرف أين تعلمت السيدة سهير البارونى فكرة وضع زجاجة فارغة بين أعلى ساقيها لكى ترقص ؟ كان يجلس خلفى مجموعة من شباب الأشقاء العرب لا أعرف جنسيتهم على وجه التحديد ، وكانت أكثر تعليقاتهم حماسا تنصب على السيدة سهير البارونى ·

★ (حسن عبد الرسول ـ الأخبار ـ ٦ سبتمبر ١٩٧٤ م) ·

··· يتساءل مخرج المسرحية الدكتور كمال عيد فى كلمته « هل





كان يوجين يونيسكو على حق حين قال ان اللامعقول فى عصرنا هو المعقول بعينه ؟ » • فى هذه المسرحية الضاحكة يظهر وحيد سيف وسهير البارونى فى أحسن حالاتهما • وتتفجر طاقة عادل زكريا الفنان المتعدد المواهب ، ويظهر محمود القلعاوى فى شخصية صعبة شائكة ، لكنه يمثلها بتمكن واقتدار • أما اختيار عايدة عبد العزيز لشخصية (لولا) فانه اختيار مناسب وموفق تماما • وأسوأ ما فى العرض (فرقة أكروبات الفيران) •

★ (ناقد ــ مجلة المصور ، العدد ٢٦٠٦ ــ ٢٠ سبتمبر ١٩٧٤ م)

لقد عرف المخرج كيف يستغل النص فى تقديم كوميديا تثير الاضحاك من خلال المواقف وتركيبة الشخصيات • ولكن تقديم المسرحية بالصورة التى ظهرت بها على خشبة المسرح فيه خروج عن رسالة مسرح الطليعة الذى يختص بتقديم التجارب المسرحية الجديدة •

★ (مجلة الاذاعة والتليفزيون ــ حازم هاشم ــ ٢٨ سبتمبر ١٩٧٤ م) •

ومن الواضح أن بيتر شافر فى مسرحية (الكوميديا السوداء) أراد أن يقول أشياء كثيرة ضاعت فى العرض المصرى • لكن المخرج كمال عيد أراد أن يقدم قيمة فنية من خلال العرض ، فقد وضع اضاءة بالغة الحساسية فى تقديم جو الاظلام الذى يعبر عن انقطاع التيار (الكهربائى) على المستوى الواقعى ، ويعبر كذلك عن القتامة الداخلية فى نفوس أبطال المسرحية • وكانت براعته على نفس المستوى فى رسمه حركة الممثلين فى هذا الظلام • وفى النهاية أقول ان كمال عيد باختياره لهذه المسرحية قد رد لمسرح الطليعة بعضا من هدفه الذى غاب طويلا ، وأنه قدم مؤلفا يتعرف عليه جمهور المسرح المصرى للمرة الأولى •• ولكن المسرحية بنصها المصر وعرضها قد ضلت طريقها •

★★ ملاحظة أخيرة :

انطلاقا من اعتدادى بالكلمة على اعتبارها منارة حق فى متن التاريخ ، فقد كنت وزملائى من جيل مسرح الستينيات نعانى من انقلاب حال المسرح المصرى ، وتحديدا بعد نكسة ١٩٦٧ م ، الأمر الذى لم يكن باستطاعة واحد منا السيطرة على أداء الممثلين • حتى أننى أعترفت صراحة فى عدد جريدة المساء الصادرة فى سبتمبر ١٩٧٤ م وأثناء اخراجى لمسرحية (أهلا فار السبتية) أننى لم أعد قادرا على أن ألزم ممثلا ناشئا وتلميذا لى من بين المشتركين فى العرض ، هو عبد الهادى أنور ــ وكان خريجا حديثا ــ بأن يلتزم بالنص المسرحى أثناء جلسات التدريب ، ولا بعدها بطبيعة الحال •

وزارة الثقافة والإعلام
هيئة السينما والمسرح والموسيقى
قطاع المسرح

مسرح الطليعة

السيد الدكتور كمال عيد

تحية وبعد

موفد اليكم السيد / محمد احمد الجزاف مدير فرقة مسرح الجزيرة بدولة البحرين وهو في زيارة لمشاهدة العروض وحضور التدريبات بفرق الهيئة.

برجاء التكرم بالسماح له بحضور تدريبات مسرحية (فأر السبتية) للاستفادة من توجيهاتكم القيمة..

مع خالص الشكر والتحية...

مدير عام الدراما
(نبيل الالفي)

/٨/٧٤

وزارة الثقافة _ مؤسسة فنون المسرح والموسيقى
صادر قطاع الدراما
رقم ٨٨٤ تاريخ ٧/٨/١٩٧٤
ملف مرفق

الفصل الثاني

تجارب لم تتم

١٦ ـ السلام
(أرسطو فانيس)

*** موجز سريع للمسرحية :**

المسرحية تعالج قضية السلام الشامل الخالى من الحروب والمشاحنات ·· هذا الموضوع الذى منح من أجله المؤلف والشاعر اليونانى أرسطو فانيس الجائزة الثانية عام ٤٢١ ق · م التى أكدت رؤيته ككاتب مسرحى شديد الحساسية بآلام مواطنيه ، وشديد المؤازرة لهم والعطف عليهم ، بعد أن طحنتهم الحروب الطويلة بأفظع الفظائع وأشد العذابات · وهو لهذا يتناول مسرحيته « السلام » من جانب آخر يضفيه على المسرحية يوضح فيه قلبه الملىء بالحب للفلاحين ، وجمال الحياة الريفية · ومسرحيتنا هذه التى كتبها وهو فى عز شبابه تمتلىء بالروح الفياضة المليئة بالاضحاك ، وبقوتها فى كشف كل أنواع الاتجار والفساد أثناء الحروب ، وفى حبه للسلام المتغنى بأجمل أغانى الحياة ومباهجها ·

ولذلك فنحن نرى الأب تريجيوس (عناب) يترك بناته بعد أن أعد خنفسة يصعد بها الى السماء ·· الى الالهة ليرجوها أن تنقذ ربة السلام بعد أن سجنها آله الحرب فى جب · وهناك يصطدم بالاله هرميس الأكول الذى يقبل الرشوة ببساطة ، ويفضح الأسرار ، ويعود تريجيوس الى مكان ربة السلام فيطلق سراحها بمساعدة الفلاحين والعمال والشغالة لتوقف الحروب وتقضى على تجارها من صناع السلاح والمناجل ··· ثم يأخذ طريقه فى النهاية عائدا لبيته ، بعد أن حرر ربة السلام ومنع الحروب فى المستقبل ·

* **تعريف ببعض الشخصيات اليونانية القديمة :**

* **كليـــون :**

زعيم الحزب الديمقراطى فى أثينا واقوى رجالها منذ وقت بيركليس العظيم ، تعرض لهجوم ارسطوفانيس فى أغلب مسرحيات الشاعر اليونانى .. مهنته الاصلية بالوراثة عن أبيه كانت (الدباغة) .

* **لاماكـــوس :**

أحد قواد أثينا الكبار .

* **هرقـــل :**

صورته فى الكوميديا اليونانية لا تختلف كثيرا وان احتلت المسرحيات الكوميـــدية .. صـــور دائمـــا بأنه الأكول المهـــرج الهـــازىء المســـتهجن .

* **هيروكليس :**

عراف أثينى ذائع الصـــيت .. عاش قضـــية السلام فى الحروب اليونانية القديمة .

* **ليمـــونا :**

مدينة تقع على ساحل البحر عند ترونزن .

* **باكيس :**

عراف من المشـــــورين .

* **الخـــوريجس :**

الرجل الثرى (الممـــول) الذى كان يدفع نفقات الفرقة المسرحية المسرحية وتكاليف الكورس ويتولاهم جميعا بالرعاية . وكان يقيم فى العادة وليمة فاخرة للشاعر المؤلف وكذلك للممثلين والكورس عقب انتهاء العرض المسرحى .

* **شـــاريس :**

موسيقى يستخدم آلة الفلوت .. وكان متطفلا على المآدب والولائم ، دون أن تصله دعوة لذلك .

* **مورسيموس :**

شاعر يونانى معاصر وقتذاك ٠٠ وكانت أشعاره ضعيفة وغير ذات قيمة درامية ، سخر منه أرسطوفانيس فى مسرحية « السـلام » وكذلك فى « الضفادع » ٠

* **كراتينـوس :**

لقبه منشىء الأغانى ٠٠ وهو شاعر قديم يتمتع بالموهبة للكوميديا ٠ كان غريما للشاعر أرسطوفانيس ٠٠ نال الجائزة الأولى فى المباراة المسرحية عام ٤٢٣ ق ٠ م ٠

* **قانون ميجــارا :**

هو ذلك القـانون الذى يفرض على أثينا حظر التعامـل التجارى والاقتصـادى مع مدينة ميجـارا ٠٠ وكان بيركليس العظيـم قد أصـدره ٠

* **البارابا سيس :**

جزء هام فى الكوميديا اليونانية القديمة ٠ وهو عبارة عن قصيدة طويلة يوجهها أفراد الكورس للجمهور مواجهة باسم الشاعر اليونانى المؤلف ٠٠ ومن خلالها يتحدث فيها عن هدفه من المسرحية وكل ما يود له أن يبرزه أو يحمل لسانه ، وكانت البارابا سيس عادة ما تكون فى منتصف الكوميديا تقريبا ٠

* **سبينا :**

غانية من غانيات أثينا الشهيرات ٠

* **بيساندر :**

أحد الأثرياء العظام الشهيرين فى أثينا ٠٠ كانت هوايته الأناقة والثياب الباذخة المزركشة ٠ وأتهم بالجبن اذ كان ضعيف الشخصية ومثارا للسخرية ٠

* **ديونيزوس :**

ابن زيوس وسـيميلى ، وهو آله الخمر والاخصـاب ورب الدراما الأثينية ٠٠ كانت أعياده حافلة بالغناء والرقص والانشاد والمجون والعربدة وسوء السلوك ٠

* **أوبورا :**

ربة الحصاد فى أثينا .

* **فيدياس :**

صديق لبركليس العظيم .. نفى من أثينا فترة بعد أن كاد له أعداء بيركليس .. مهنته النحت .

* **ميجـــارا :**

مدينة من مدن اليونان لحق بها الخراب فى الحرب لما هاجمها بيركليس وشد حولها الحصار .

★★ من بنى سويف الى الاسكندرية راسا :

فى عز صيف عام ١٩٦٥ وأنا غارق فى حر بنى سويف أحاول جهدى لعرض مسرحية « الحـالة ج » ، تلقيت خطابا من الزميل نبيل الألفى المستشار الفنى لفرقة الاسكندرية المسرحية يخطرنى فيها باختيارى مخرجا لمسرحية « السلام » لأرسطوفانيس ، محددا ميعاد عرضها ١٨ أغسطس ١٩٦٥ على المسرح الصيفى الذى كان قد وضع تصميمه وأشرف على بنائه فى نفس السنة . وانتهيت من تقديم مسرحية بنى سويف وأخذت قطارا الى الاسكندرية رأسا .. كان على أن أبدأ جلسات التدريب يوم ٣ يوليو ١٩٦٥ ــ الساعة السادسة مساء لقراءة المسرحية فى مكتب هيئة تنشيط السياحة . كنت بطبيعة الحال قد تسلمت النص المسرحى وكان له قصة جديدة على المسرح المصرى بصفة عامة .

* **تجربة الأدب العالمى باللغة العامية :**

كان الأديب القديم ادوارد الخراط الذى ترجم أكثر من عشرة أعمال للمسرح القومى ومســارح أخرى قد ترجم النص باللغــة العربية .. والحقيقة أن السياسة التى اتبعها نبيل الألفى فترة وجوده فى الاسكندرية كانت تقضى بأن تلتصق تجربته بالشعبية ، والنزول الى مستويات الشعب ليضمن جمهور مسرح جديد له فعاليته ، الى جانب هذه الأعداد الهائلة المهتمة بالثقافة وبالمسرح وبالأدب فى بلادنا .. وكان معنى ذلك أن تقدم مسرحية (السلام) لأرسطوفانيس باللغة العامية على مسرح الاسكندرية . كنت أعلم أيضا أن نبيل الألفى كان قد درس وأخرج المسرحية قبل ذلك فى تجاربه الاخراجية والتمثيلية لطلبته فى معهد الفنون المسرحية ، وكانت لفتة منه أن يعهد الى بالمسرحية لأجرب جديدا بها ويخرج هو مسرحية

الافتتاح للكاتب على أحمد باكثير بعنوان (الفلاح الفصيح) ٠٠ ونتيجة لذلك فقد أضيفت أعمال الى الترجمة التى قام بها الأخ ادوارد الخراط حتى تصبح المسرحية اليونانية القديمة على مستوى الشعبية الحقيقى الملموس ٠ وكان أن عهد الى الدكتور على نور مدرس اليونانية القديمة بجامعة الاسكندرية لوضعها فى اطار العامية ، بمعنى أن يحولها الى اللغة العامية مستعينا ومسترشدا بنص اللغة العربية وكذلك بثقافته العريقة التى نهلت من تعرفه على اليونانيين ومعاشرتهم وسفره الى بلادهم فى عديد من المرات٠ لقد وصلت الاسكندرية لأجد كل هذه المراحل جاهزة والنصين بين يدى ٠٠ النسخة العربية والنسخة العامية ولم يبق الا أن أبدأ فى تدريبات الأداء التمثيلى ٠

كانت هذه هى أول مسرحية مترجمة أقوم باخراجها ولا أعود الى مراجعة الترجمة حتى بينى وبين نفسى لضمان الخطوات السابقة على بدء تدريبات التمثيل على المائدة ٠ فقط كان هناك ما يشغلنى وهو حوار الكورس وكيفية تدرجه ومعالجته من الفصحى الى العامية ٠ وانتهزت فرصة تعرفى بالفنان الأديب فتحى ٠٠٠٠٠ عضو فرقة بنى سويف المسرحية وقضيت معه ثلاثة أيام عملنا فيها ليل نهار لنحول كل كلمات وحوار كورس المسرحية كلها الى زجل أو شعر متحرر يستطيع أن يتمازج ، وأن يتجانس مع اللغة العامية المختارة لترجمة أرسطوفانيس ٠

ان الواضح من النص العامى أن تجربة لابد أن يخوضها مسرحنا الكوميدى المتخلف ليقدم أعمال أرسطوفانيس جميعها وباللغة العامية ــ لغة جماهير هذا المسرح ــ حتى يمكنه على الأقل أن ينشر قواعد المسرح ٠٠ والكوميديا فى أعلى مراتبها ، وبالتالى يكون قد أدى خدمة جليلة للكتاب الناشئين فى بلدنا الذين يحجمون أو يرهبون أو يهربون من كتابة الكوميديا النظيفة الخالصة التى تقدم المتعة الذهنية فى اطارترفيهى بحت٠اذن لكف الذين ينادون بأن (الضحك للضحك فن وهدف) ، ولعرفوا أن نظريتهم الكاذبة هذه انما يمكن لها أن تنمو فى بلد غير بلدنا ٠٠ ذلك لأن الانسان المصرى المعاصر لابد له ضمن احتياجاته اليومية من الارتباط بشىء ثقافى يساعد تقبله للحياة وأهدافها ، أو على الأقل ، يوحى له بالراحة ومزاولة العمل بروح طيبة وخلق ميدان جديد للحياة يعكس به على أسرته الصغيرة وعلى وطنه الكبير حتى يقدم أخيرا المواطن المصرى الصالح حقيقة٠ان اللغة التى صاغها د ٠ على نور فى نقله حوار المسرحية للعامية لهى من أبلغ النقاط وأهمها فى تاريخ حياة هذه المسرحية ٠ ولا أريد أن أشرح بقدر ما أود أن أصل بالقارىء الى نقاط ملامسة موضوعية ، يستطيع من خلالها ان يفرق بين الفصحى والعامية وأيهما أقرب الى الذوق العام والى الجمهور ٠٠

خاصة وأن هذه قضية طال أمدها ونوقشت ، ولا تزال بين الحين تجد من يثير أسئلة فيها ٠٠ بل انه لمن المؤكد أن فن أرسطوطاليس بالذات له من الميزة والخصوصية التى تساعد على اعطاء المسرحية اليونانية بالعامية طعما خاصا ومذاقا حلوا ٠٠ اذا ما قدمت فى ترجمة واعية ونقلت نقلا أمينا بالعامية ٠٠ نقلا يعرف خبايا المسرح اليونانى وتاريخه على أسس سليمة موضوعية كالتى ضمنها د٠ نور ملاحظاته ٠

– فى منولوج للخادم الثانى فى المشهد الأول من المسرحية يقول الخادم بالفصحى :

طوحها فى المجارى وارم نفسك وراها (مخاطبا جمهور المشاهدين) وبما استطاع أحدكم أن يخبرنى أين اشترى أنفا مسدودا ، فليس هناك عمل أكثر مدعاة للتعرف من عجن الطعام لخنفساء المزابل ، وتقديمه له ٠ الكلب أو الخنزير ينقض على برازنا دون كبير احتفال ، ولكن هذا الخنفساء التعس المنتن يتكلف مظهر التعالى والرفاهة ، كأنه عشيقة مدللة ، ولن يقرب طعامه الا اذا قدمت له كعكة ظللت أعجنها له طول النهار ٠ فلنفتح الباب قليلا دون أن يرى ، هل فرغ من الأكل ٠٠ هيا ٠٠ تشجع ٠٠ كل واحش بطنك حتى تنفجر أيها المخلوق اللعين ٠٠ انه يتمرغ فى طعامه ، يأخذه بين مخالبه كأنه مصارع يمسك بخصمه ويدحرج عجينة برأسه وقدمه معا كأنه صانع حبال يبرم حبلا غليظا ٠ أيها الحيوان المنتن المنهوم البذىء ٠٠ لست أدرى أى آله رمانا فى غضبه بهذا المسخ الكئيب ٠٠ لكنه بالتأكيد ليس أفروديت آلهة الحب والهوى ولا آلهات الوحى ٠

ثم يتحول هذا المنولوج الى العامية فيقول ٠٠

فى داهية انتى وهيه ٠٠ (يتجه للجمهور باحتجاج ذليل فى مرارة) مين فيكو بالذمة يدلنى ٠٠ منين أشترى مناخير مسدودة ٠٠ أزرط من دى شغلة ما شفناش ٠٠٠ أعجن طول النهار جلة للخنفسة الملعونة ؟ دا الكلب ولا الخنزير مش كده أبدا ٠٠ يستنى عليك وانت بتعمل زى الناس لحد ما تحطها ٠٠ وييجى بكل أدب وياكل ٠٠ الا الملعونة دى ٠٠ نفسها كبيرة ٠٠ منفوخة ٠ لازم تعجن لها كحكة ٠٠ لا وتفضل تقدم لها طول النهار كحكة فى كحكة ٠٠ تقولش عروسة فى الصبحية ؟ أما افتح كده على سهوة أشوف لسة بتاكل ولا بطلت حشو ٠٠ (ينظر ويعود) ٠٠ لسة نازلة مدغ ٠٠ عاملة زى المصارع اللى بيجز على أسنانه ويهز رأسه ورجليه ٠٠ العجينة بتدحرجها كدة برأسها وتبرمها بأيديها زى الحبال لما يبرم الحبل (يتجه صوب الخنفسة وبغيظ) آه يا نتنة ٠٠ ولو أنى ما عرفش حتكونى ندر لمين من الالهة ٠٠ مش لأفروديت بالطبع !!

ـ وفى منولوج آخر يتابع الخادم الثاني فيقول بالفصحى :

ولكن لعل مشاهدا من بينكم شابا أمرد لم تنبت له لحية بعد يظن في نفسه جماع الحكمة والعقل سوف يقول « ما هذا كله ؟ ما معنى الخنفساء ؟ » •• فيرد عليه واحد من أهل اليونان يجلس بجواره « لا أظن ذلك تعريضا بكليون فانه يغتذى بالقذارة دون حياء » (وحده) ولكننى الآن داخل آتى للخنفساء بشراب ••

ثم يتحول هذا المنولوج الى العامية فيصبح :

دلوقتى مافيش فيكو واحد صغير لسة ما طلعلوش شنب (١) يكون واخد فى نفسه قلم •• فيلسوف يقول أيه دا كله !! أيه يعنى خنفسة ؟ ويرد عليه اللى جنبه من أهل يونيا ويقول له •• الخنفسة دى يا بنى هيه كليون زعيم أثينــا المهرج •• اللى اتربى على أكل الواغش من جلود السلخانة •• أبوه دباغ أصيل (٢) لكن واحنا مالنا خلينى أنا أروح أشوف الخنفسة يمكن تكون عطشانة أسقيها ••

ـ ثم نرى تريجيوس بطل المسرحية يقول فى ختام المشهد الأول بالفصــحى :

سوف أعنى بذلك (موجهـا حديثه الى أهـل أثينا) وأنتم الذين فى سبيل حبى لكم أجابه هذه الأخطار بجسارة • اياكم وأن تنبعث منكم رائحة خبيثة ثلاثة أيام بطولها •• فلو اشتم جوادى وهو يشق أجزاء الفضاء رائحة شيء ما •• لطوح بى وقذفنى على أم رأسى من قمة آمالى (بلهجة ترنيم) هيا الآن يا جوادى بيجاسوس ، تقدم رافع الأذنين وليصلصل لجامك الذهبى صلصلة بهيجة • هيه ؟ ماذا تفعل ؟ ماذا تفعل ؟ أتدير أنفك نحو المراحيض ؟ هيا •• شدد قلبك •• اندفع طائرا من على وجه الأرض •• أبسط جناحيك السريعين ويمم وجهك شطر قصر زيوس رأسا •• دع عنك مرة واحدة فى العمر ، هذا التقليب فى طعام يومك •• هيه •• أنت تحت ، ماذا تفعل الآن ؟ آه يا آلهى هذا رجل يقضى حاجته تحت فى بيريوس قريبا من المواخير •• أتوردنى الآن مورد حتفى ؟ ••• ألن تدفن يا هذا الذى تصنعه على الفور ؟ وتكوم فوقه كومة ضخمة من التراب وتغرس فيه الصعتر البرى وتريق فوقه العطر والطيب ؟ لو أننى سقطت من هنا وأصابنى مكروه لدفعت مدينة كيوس غرامة عن موتى

(١) تلميح لشباب التلاميذ الذين يتجمعون حول الفلاسفة وأساتذة السوفسطائية من المجددين •

(٢) كليون الحاكم من أسرة دباغى جلود •

قدرها خمس تالنتات ، وكل ذلك من جراء استك اللعين (بلهجة الحديث) آسفاه أشد ما نال منى الخوف ·· ما عاد عندى قلب للمزاح ·· آه ·· أنت أيها الذى تدير هذه الالة ·· احرص على أشد الحرص ·· الريح تهب حول سرتى ·· حاذر والا صنعت بنفسى طعاما لخنفسائى من شدة الخوف · ولكننى أعتقد أننى لم أعد بعيدا عن الالهة · أى هذا مسكن زيوس ،ن لم يخطئنى الظن (يهبط الخنفساء ويقف أمام بيت زيوس ·· يترجل تريجيوس ويطرق الباب) هيه ·· هيه ·· أين البواب ؟ ألن يفتح لى أحد الباب ؟ ·

ثم يتحول ذلك فى حوار عناب (تريجيوس) الى :

« اطمنوا (يرتفع) أنا مخللى بالى لكل شىء (ثم يتجه الى أهل أثينا) وانتم يا أهل أثينا ·· التحية والوداع ·· أشوف وشكم بخير ·· أنا وحياة دوس عشان خاطركم قايم بأجرأ مهمة · المهلة بيننا تلات أيام ·· ما تعملوش زى الناس ولا تطلعوا روايح نتنة ، أحسن لو شمتكم الخنفسة حتنسى وحتبص وتنقض عالنتانه زى الصقر وانزل أنا من فوقها وآمالكم وآمالى كلها تضيع فشوش ·· (يطبطب على الخنفسة) وانت يا بيجاسى يا فرسى الطيار طير كده فرحان · ما دام لجامك وشخاشيخك دهب تصهلل فى ودانك النعسانة (ينظر أسفل ويشخط) أيه ؟ اللا اللا ·· ليه بتلفى مناخيرك ناحية المجارى ؟ اتشجعى بأه واخلعى نفسك من الأرض ، وبسرعة افردى جناحك وطيرى على طول وسدى مناخيرك عن كل الزبالة واتحكمى فى نفسك وانسى طعام كل يوم (ينظر أسفل للناس وينادى ويشخط) اللا ·· أنت يا جدع ياللى هناك ·· أنت ياللى بتعملها جمب المواخير حتودينى فى داهية يخرب بيتك ·· أدفن يا جدع اللى عملته ده جتك القرف ·· اخيه ·· كوم فوقه تراب ·· أغرس عليه زعتر ·· كب عايه كولونيا (يتنهد) ياه ·· لو كنت أنا وقعت وحصل اللى حصل لكانت خيوس تدفع لى خمسة طلنطا تعويض موتى ·· أمال ايه ·· تعويض سببه عملتك ·· يا سلام أد أيه أنا خايف ما عدش عندى مزاج (ملتفتا لعامل المسرح) انت بقى ياللى بتدور المكنة ·· خللى بالك أنت كمان لنروح فى داهية ·· الريح عمال يكربجنى فى سرتى ·· خللى بالك ليجيلى اسهال وصاحبتنا الخنفسة مش عايزه الا كده (ينظر الى السماء) باين قربنا م الالهة ·· دهدى ·· باين ده بيت دوس رب الأرباب هوا اللى هناك ده ·· هس هس ·· فين البواب ·· مفيش حد ولا ايه ؟ » ··

على هذه الصورة من الانتقال اللغوى الحى القريب لروح الجمهور المصرى سار تحويل المسرحية كلها من العربية الى العامية ، ولقد سمحت لنفسى بأن أنتقى ثلاث مقاطع من المسرحية حتى أؤكد وجهة النظر التى

سجلتها ســابقا ، وهى أن مسرح أرسطوفانيس أقرب كثيرا الى قلوب جماهيرنا والى مزاجنا العام بالعامية منه اليها بالعربية ٠٠ بالطبع ليس هذا اعتراضا على الترجمة العربية لأنه من الواضح فيها دون ما تعليق أنهــا تبرز روح أرسطوفانيس وألفاظه وتنقل سخريته على طبيعتها ٠ ولكنها تحية للفنان المتذوق نبيل الألفى الذى أثار وجهة النظر فى تقديم المسرحية بالعامية ٠٠

واذا كان الحال كذلك فى النشر ، فانه على مستوى حوار الكورس تبرز قضية ثانية ، وهى أن هذه الآراء ـ التى حاول أرسطوفانيس شاعر اليونان تضمينها مسرحيته ـ سواء كانت مواقع النقد للحاكم كليون أو للتعريض بالحروب ومشعليها ـ جاءت على مستوى المعالجة بنتيجة طيبة ٠٠ اذ أن الفارق يكاد يكون كبيرا بين ما تضمنته حوارات الكورس المختلفة فى اللغة العربية وبين ما جاء فى اللغة العامية ٠٠ أضف الى ذلك هذه الصورة الجديدة التى تظهر بها هذه الحوارات عند نقلها الى الشعر الحديث أو الزجل العالى المستوى ، المرتبط بلب الشاعر المتعرف على أسلوبه وحقيقته وعصره ودراساته وزملائه والكتابات المعاصرة له بشتى أنواعها ٠ والأمثلة القادمة توضح حقيقة المراحل الثلاث (الفصحى) و (العامية) ، (الزجل) حتى يستطيع القارىء احساس المراحل الهامة التى اجتازتها هذه القطعة الأدبية الثمينة من أعمال أرسطوفانيس ، خاصــة فى المقطع الهام « البارباسيس » الذى يلقيه قائد الكورس ٠

ـ (**الفصحى**) ٠٠ الى اللقاء كان التوفيق من نصيبكم فلنبدأ أولا بتسليم كل هذه الأدوات والمعدات الى الخدم فليس هناك من الأماكن أقل أمنا من المسرح ٠ فهناك دائما جمهور من اللصوص يحومون هنا ٠ فلنشرح للمشاهدين ماذا يدور فى ذهننا وغرض هذه المسرحية (يدور الكورس ويتجه للمشاهدين) لا شك أن الشاعر الكوميدى الذى يعتلى المسرح ليوجه الثناء الى نفسه فى البارباسيس يستحق أن يسلم الى الحراس يقرعونه بالعصى ٠ ومع ذلك أى ربة الوحى !! لو كان من الصواب أن يوضع أعظم كتابنا الكوميديين وأكثرهم أمانة فى موضعه الصحيح ، فاسمحى لشاعرنا أن يقول رأيه فى جدارته الحقة بالشهرة والمجد ٠ فانه أولا هو الذى أرغم منافسيه على أن يتخلوا عن حرب القمل بالهرش والحك فى الجلود ، وعن الهزؤ بالتعثــر والتخبيط والتهريج فى الخرق المهلهلة ٠ أما الشخوص التى تمثل هرقل ، أولئك الذين كانوا يظهرون على المسرح جائعين أبدا ، دائما يمضغون ويعلكون ، فقد كان هو أول من أغرقهم بالسخرية وطردهم من المسرح ٠ ثم انه طرد ذلك العبد الذى ما كانوا يتخلفون عن أن يضعوه أمامكم باكيا ينهنه وينوح ، حتى تســنح لزميله الفرصة ان يهزأ بآثار

الضرب على جلده ، ويقول مثلا « أيها المسكين من رقع لك جلدك ؟ هل وقعت فريسة للهجوم بالسياط فتقهقرت وركعت على ركبتك تطلب التسليم » ؟
وبعد أن حررنا شاعرنا من كل هذه السخافات المضجرة والتهريج الرخيص شيد لنا فنا صامتا ، كأنه قصر رفيع الأبراج ، ميتا من العبارات اللطيفة المدخل والأفكار العظيمة البنيان والدعابات التى لا تتداولها العامة فى الأسواق . هذا الى أن لا يضع فى كوميدياته رجالا ونسـاء مغمورين خاملين . لكنه فى جسارة هرقل يهجم على أعظم الأعداء لا يقصد به عن ذلك نتن الجلد المدبوغ العفن ، ولا تهديدات أصحاب القلوب الوحلة فى الطين . ان له الحق فى أن يقول « أننى أول من جسر أن يهجم على ذلك الوحش القاطع الأسنان ذى العينين المروعتين الوامضتين المتقدة كعينى سينا الغانية الفاتنة ، يحيط بها مائة تابع متعلق بذىء يلحسون له بصاقه حتى يرضى قلبه ويرتاح ، وله صوت راعد كالسيل الهادر ، وزنخ عجل البحر وله بيضتا حيوان اللاميا غير المغسولتين ، وكفل جمل . لم أنكص ذعرا أمام مثل هذا المسخ الشتيم ، بل قاتلته دون هوادة حتى أحرركم منه وأحرر منه كل سكان الجزر .. هذه ونحوها هى الأيادى البيضاء التى أسديتها لكم..فينبغى أن تحفر فى ذاكرتكم وتكسب لى جهدكم وثناءكم.. ومع ذلك فلم أشاهد مترددا على مدرسة المصارعة سكران ثملا بالنصر والنجاح ، ولا شوهدت وأنا أحاول اغواء الغلمان الصغار .. بل حملت كل معداتى وأدواتى المسرحية ورجعت الى البيت دون ما تأخير أو توان لم ألحق بالناس الا قليلا من الألم ، ولكننى زودتهم بكثير من المتعة والتسلية ، ولم يأخذ ضميرى على شيئا ... (يتسارع ايقاع حديث الكورس من هنا فصاعدا) ... اذن فالرجال والشبان على السواء مطالبون بأن يقفوا الى جانبى فى الصف .. اننى أدعو الشيوخ الصلع أن يعطونى أصواتهم ، لأنى لو ظفرت فى المباراة لقال الناس من كل جانب على موائد الأكل ومهرجانات الاحتفال قدم هذا الأصلع ، أعط الأصلع هذه الكعكات ، لا تبخلوا على الشاعر الذى تلمع موهبته التماع صلعته بمنابه الذى يستحق .. » .

نصف الكورس الأول « أى ربة الوحى .. ادفعى الحرب بعيدا عن مدينتنا وتعالى على رأس رقصاتنا .. لو كنت تحبيننى ، فتعالى واحتفلى بأعراس الالهة وولائمنا نحن البشر الفانين ، وأعياد المحظوظين منا والسعداء .. فتلك هى الموضوعات التى تستلهمها أكثر الأغانى حظا من الشاعرية . فان جاء كاركينوس يتوسل اليك أن تدخليه مع ابنه الى ساحة الكورس الذى يغنى لك .. فارفضى أن تمدى اليه يدا ، وتذكرى أنهما ليسـا الا طائرين مذهبين مبهرجين ، وراقصين فى عنقيهما طول أعناق البجمع ، ودميتين قزمتين فى طول روث المعيز . بل هما فى الحقيقة شاعران جاهزان

مصنوعات على الآلات • وعلى خلاف ما كان منتظرا استطاع الأب على الأقل أن يفرغ من مسرحيته ، لكنه يعترف بأن قطة جاءت ذات مساء وخنقها •• » •

نصف الكورس الثانى •• « هذه هى الأغانى التى توحى بها ربة الوحى ذات الشعر الرائع المجيد الى شاعرنا الكفؤ المجيد فتفتتن به الجموع المتجمعة من المشاهدين عندما تزقزق عصافير الربيع تحت أفنان الشجر الوريق • ولكن يحفظنا الله من الكورس الذى يقدمه لنا مورسيموس وميلانثيوس • آه ! يا للتنافر الناشز المرير الذى صك آذاننا عندما تقدم هذا الكورس التراجيدى تحت قيادة ميلانثيوس هذا وأخيه ، هذان المسخان من جنس الجورجون • هذان الغولان ، هذان المصيبتان اللتان نزلتا كالوباء على بحارنا فالتهما كل جنس الأسماك فى كرشيهما الجشعين ، هذان اللذان يطاردان النسوة الشمط العجائز •• هذان الجديان بما يفوح من ابطيهما من صنان • أى ربة الوحى أبصقى معى عليهما بالبصاق الغزير . واحتفلى معى بالصيد احتفال البهجة والسرور » •

ـ فى (العامية) قائد الكورس يقول :

نشوف وشكم بخير •• الأول سلموا العدة للشغالين • لو سبتوها فى المسرح ملهاش أمان •• الحرامية والنشالين •• انتو شايفين أهه رايحين جايين (يشير للجمهور) ، (يذهب كل واحد منهم يتخلص من عدته ويعود ليقف الكورس نصف على اليمين ونصف على اليسار) خلاص • الكورس يرد •• خلاص •• قائد الكورس •• كلامنا دلوقتى مع السادة المتفرجين • الشاعر الكوميدى اللى يمدح فى نفسه قدام الجمهور يستاهل ضرب الجزمة • لكن أرسطوفانيس بحق وحقيق هو أول شاعر أجبر المنافسين على ترك الهرش والحك فى الجلود • كانوا قمل خلاهم بنى آدمين • لا ينبطوا ولا يتريقوا ولا يهرجوا كمان • خلا الممثلين ينضفوا • اللى كان بيمثل هرقل وشكله سنكوح م الجوع أو بيمثل وهو بيمضغ ويفافا •• والعبد اللى كان طول الرواية يعيط ويصرخ ، وسيده الجبان مكانش يقدر يحميه ، وكل السخافات دى اللى كانت فضايح على المسرح • أرسطوفان شالها ونضف الكوميديا وملاها بالأفكار الكبيرة والأبعاد اللى تهم الوطن • كل ده بجراة وشجاعة لا يهمه نتانة أصحاب الجلود ولا تهديدات القلوب المطينة • أرسطوفان جرىء وجسور •• أرسطوفان أول شاعر كوميدى هاجم الوحش الأثينى السياسى المهرج اللى بيمشى وحواليه ١٠٠ حارس حلياط يلحس تفته •• الوحش اللى دايما يهدد ويرعد ويزنخ زى

عجل البحر ٠٠ الوحش دا مخوفش أبدا أرسطوفان ٠٠ لا خوفه بنتانته ولا بتهويشه ٠٠ أرسطوفان هاجم بقوة عشان يحرر منه السكان ٠٠ أرسطوفان له رسالة شاعر ما يضيعش وقته بلاش ٠٠ ماحدش شافه أبدا سكران ولا مغرور بالنجاح ، ولا بيروح يتفرج على المصارعة ولا بيغوى العيال ٠٠ دايما شايل أوراقه وأقلامه ٠٠ من المسرح على بيته ومن بيته للمسرح ٠ ما أذاش حد أبدا ٠٠ لكن ملا أثينا بالضحك والتسلية العالية ٠ عشان كده كل الرجال ٠٠ كل الشبان ٠٠ كل الشيوخ اللى رأسهم صالعة زى أرسطوفان لازم يؤيدوا أرسطوفان ٠٠ يقفوا جنبه فى المباراة ٠٠ فلو كسب فى المباراة المسرحية كفاية عليه انه يلاقى الناس كلها تحبه ويشاوره عليه فى الشوارع ٠ ويقولوا لبعض ٠٠ قدم الكاس دا للأصلع ، أدى الكحكة للأصلع اللامع ٠٠ لأرسطوفان ٠ نصف الكورس — يا ربة الوحى ٠٠ يا أم السلام ابعدى لنا الجرب وهاتى السلام وارقصى معانا فى عيد السلام ٠٠ واقصفى عمر كل شاعر جبان ٠ نصف الكورس الثانى — ولما تزقزق العصافير ٠٠ فى مجال الربيع ، وترقص الأغصان ويهلل الشجر ٠٠ مدى بالهامك وحسن أنغامك ٠٠ شاعرنا العظيم أرسطوفان ٠٠

هذا بينما اتبعت أنا كمخرج فى معالجتى للكورس أصول العصر الحديث ونحن فى النصف الثانى من القرن العشرين ٠٠ وحاولت تقسيم كلمات قائد الجوقة (الكورس) على الممثلين والممثلات المشتركين فى المسرحية ، كما جعلت قائدين للكورس من الرجال بدلا من واحد رمزا للتجديد المحيط بالحوار من ناحية الحركة ولغة الأداء والارتباط بموسيقية الزجل ٠٠

— (الزجل) ٠٠

قائد الكورس الأول : مع السلامة بقى — وموفقين على خير

يااللى نويتو السماح — يااللى نويتو الخير

دلوقتى أسلم حاجاتى — لمين وأشيلهم فين

مافيش أمان غير هنا

كورس رجال ونساء متحد : بره لصوص دايرين ٠ الشر توبهم ٠٠٠٠

ومن نهب الشعوب عايشين

قائد الكورس الثانى يا خوانا شيلوا الحاجات خبوها واصحولها

كورس نساء : أما احنا حنفسر الأحداث على أصولها

قائد الكورس الأول : نبحث ٠٠

قائد الكورس الثاني : نفنـد ..

كورس نسـاء : غرض رواياتنا وفصولها

قائد الكورس الأول : ان كان ف شاعر بيطلع فوق على المسرح
يمدح في نفسه وينسى الفن وأصوله
فسلموه للحرس يكوره ، وبالكرابيج يخلو جسمه حتت
ويخلوا رسمه تراب ويغيروا لونه

كورس نسـاء : ياربة الوحي خللى الشاعر الطيب
يشرح آراؤه ف شعره الصايب الموزون
أمجاده ما تتنسى .. مجهوده ما ننساه
أفعاله ما تتحصى أدام قلوب وعيون
خللى عوازله يسيبوا حربهم ل أجرب
وينسو شغل العبط ..

واحد من الكورس : دا ينط ودا يضرب

ثانية من الكورس : ودا بايده يحك في شعره وفي جلده
من قمله يجرى وف التوب القديم يهرب

كورس نسـاء :
حتى اللى كانوا هنا بيمثلولنا هرقل
بيمثلوه بالنهم وبالجوع وبالتهزيء
مارضيش عليهم وشتتهم ... وهزأهم
وفي بحور الهجا خدهم وغرقهم
والعبد راخر جابوه أدامكوا بيعيط
ينوح ويبكى .. ويشتم حظه ويزيط
وزميله واقف قصاده فوق على المسرح
يضحك . يسأف . يتف ف وشه ويخبط

قائد الكورس الأول : اللون دا راخر لغاه الشاعر الطيب
وجرر الفن م التهريج وم السخافات

قائد الكورس الثاني : وف حزم واثق هجم على أعظم العظما
واتحدى بالفن وحده .. وبأدب وثبات

واحد من الكورس : خلق كوميديا وفيها الصمت يتكلم

ثانية من الكورس : خلق مبادىء ومنها الناس بتتعلم

اثنتان من الكورس : خللا النفوس تنجلي وتحس بالراحة

واحد من الكورس : خللا القلوب ع القلوب بالود بتسلم

قائد الكورس الثانى : والحق ويا أرسطوفان لما يقول كلمته
والحق فيها بيان

قائد الكورس الأول : أنا لوحدى اللى قدرت أهجم على دا الوحش
اللى نيابو خناجر اللى عيونو نار
تشبه عيونك يا سينا بحر ما لو قرار
هجمت وحدى عليه وشفت مين حواليه
شفت التوابع بتلحس فيه وتتملا
وهوا يهذى بصوت الرعد ويشلق

كورس نســاء : كان لــو زناخة عجل
وشهوة الحيوان
وليه ملامح مسـخ
وريحة الجربان

قائد الكورس الأول : هجمت ماجرتش ولا خفتش ولا كشيت
وقاتلت وهزمته ما تعبتش ولا كليت
وقدرت أحرر الوف عاشت سنين تخشاه
وقدرت أخلق قلوب ما تقلش أبد آه
ديا وغيرها ايديا البيضا مدتها
ديا وغيرها جمايل باينه أسديتها

كورس نســاء : خلوها فى فكركم
حطوها فى قلبكم

قائد الكورس الأول : لأن دول كلهم هما سبب حمدكم
ليــه وتبجيلكــم
ورغم أعمالى ما مشتشى ونا سكران
بفرحة النصر أتمخطر وأتعاجب
ولا حد شفنى فى يوم بكلم الغلمان
وأغوى عقولهم بغمز الخد والحاجب
وبنفسى كنت باشيل أدواتى وحاجاتى
بتاعة المسرح اللى خلقتوا بثباتى
أرجع لبيتى وأنا راضى ونا فرحان
ما آلمتش الناس .. لكن زودتهم خبرة

واحدة من الكورس : متعـــــة ..

ثانية من الكورس : حصـــانة ..

كورس نســاء : وحكمة وتسلية وأمان

قائد الكورس الأول : دلوقت ليا الحق لو قلت يا شبان
لو قلت يا رجالة ٠٠ يا كباره مش احسان
ادونى صوتكم وكونوا جنبى ساعدونى
لأنى لو فزت كل الناس حيدونى

كورس بنات : كحك وعطـــايا ٠٠

قائد الكورس الأول : وقدامهم يمشونى
ويقولوا لا تبخلوا ع الشاعر الموهـــوب
اللى مواهبه تزين صلعته اللميع
أدوله نايبه عشان فضله بألف شفيع

قائد الكورس الثانى : ابعدى يا ربة الوحى شر الحرب وخرابها
عن المدينة وتعالى نخش من بابها
حوالينا رقص وغنا لحفلة الالهة

كورس نســاء : لولانا احنا البشر والعيد لكل سعيد
ودى مشاعر ٠٠ أمانى ٠٠ حظ وأغانى
وان جانا كاركينوس الدجال يتمحلس
علشان توافقى دخول ابنه مع الكورس
ارفضى ما تمديلوش ايدك أبدا ف يوم عيدك
ليهم رقاب أطول من البجعة
وشعرهم فاضى شعر أونطه مع صنعه

قائد الكورس الثانى : بادى الأغانى بتوحيها ربة وحى للشاعر
تتغنى بيها دموع الناس وتتفاخر
لما الطيور فى الربيع فوق الشجر تصدح

ثلاثة من كورس النساء : احفظنا يا رب من كورس ميلانثيوس

ثلاثة أخريات : احفظنا يا رب من كورس مورسيموس

كورس نســاء : نشاز فظيع نسمعه من كورس المسخين

قائد الكورس الثانى : ازاى تراجيديا تتغنى من الفولين !!

قائد الكورس الأول : مصـــيبة ٠٠

كورس نســاء : كارثـــة ٠٠

واحدة من الكوراس : وبـــا ٠٠

قائد الكورس الثانى : نزلوا على بحرنــا
وعبوا كل الســمك فى كرشهم الاتنين

كورس نســاء : جديين بيجروا ورا نســـون

واحد من الكورس : عواجيـــز
جديين وريحة الصنان من جلدهم بتغيظ

كوراس نســاء : يا ربة الوحى تفى معانا عالجرجون
ومعانا برضه اسعدى بعيد الفرح والكون

وزيادة فى الاطمئنان للغة الزجل أو الشعر غير العامودى المبسط ، أنقل القارىء قطعة أخرى اخترتها من المسرحية لأبين أن الزجل قادر أيضا على تصوير المواقف الشاعرية دون ما نقص أو تغيير ، وتمر أيضا هذه القطعة بالمراحل السابقة (الفصحى ، العامية ، الزجل) ٠

ـــ (الفصـــحى) :

الكورس يغنى ـ يا للهناء ليس بعد اليوم خوذات ودروع ولا جبن وبصل ٠٠ لا ٠٠ لست أجد فى المعارك سرورا ٠٠ انما أحب أن أشرب مع الصحاب الطيبين فى ركن بجانب النار عندما يقرقع خشب الوقود الطيب الجاف الذى اقتطع من الغابة فى عز الصيف ، وأن أطبخ البازلاء على النار وأشوى بندق الزان فيتطاير حواليه الشر ، ثم أقبل خادمتنا التى جاءت من ثراسيا بينما زوجتى فى الحمام ٠ قائد الكوراس ـ عندما ينهل المطر فتبزغ بذورنا من التربة ٠٠ فلا شىء يسر القلب أكثر من الحديث مع الأصدقاء فنقول « خبرنى ياكومارشيدس » ماذا نفعل الآن ؟ يسرنى أن أشرب قليلا بينما تبل السماء حقولنا بالماء ٠٠ تعالى يا امرأة ٠ أطبخى ثلاثة مكاييل من الفول وأضيفى اليها شيئا من الشعير وأعطنا بعض التبن ٠٠ وأنت يا سورية نادى « مانيس » من الغيطان فيستحيل الآن أن نقلم الكروم أو نسوى خطوط الأرض ٠ التربة اليوم شديدة البلل ٠٠ هاتوا لنا الفراخ والسمان ٠٠ كان عندنا أيضا لبن رايب وأرانب ٠٠ اذا لم تكن القطة قد سرقتها ليلة الأمس فلست أعرف والله ما هـذه الضجة التى سمعتها أمس فى البيت ٠٠ هاتوا لنا ثلاثة قطع وأعطوا أبى القطعة الباقية ٠٠ واذهبى لتطلبى من « أشينيادس » بعض فروع الآس وفيها ثمرات القوت ٠٠ ثم ادعى « كاريناديس » ليأتى معنا ويشرب تكريما للالهة التى ترعى كرومنا فان بيته على الطريق ٠ الكورس يغنى ـ عندما يغنى الجدجد الحانه العذبة أحب أن أرى كروم ليمونيا وقد أوشكت على النضوج ٠٠٠ فانها من أولى بواكير كل الزروع ٠٠ وأحب ان أرى التين يمتلىء ٠٠ فاذا نضج وطاب أحببت أن آكله مسرورا وأقول ٠٠ « يا لها من مهنة طيبة » ثم اصحن بعض الصعتر وأنقعه فى الماء ٠٠ وتجدنى فى الحقيقة بعد أن أقضى الصيف على هذا المنوال وقد سمنت وامتلأت لحما وشحما ٠٠٠٠٠

قائد الكوراس – أوثر هذا جدا عن أن أرعب ضابطا منكودا ‥ وعلى رأسه ثلاث ريشات وعلى كتفه عباءة عسكرية حمراء داكنة اللون يقول عنها أنها من لون بنفســجى أصيل ‥ لكنه اذا حارب وهو يرتديها صــبغها بلون مختلف كل الاختلافات أصغر فاقع ‥ فهو أول من يولى فرارا وهو يهز ريشاته ثم يتركنى أشتغل. فماذا أعاد هؤلاء الفتيان الى أثينا ؟ فما أنكرهم خلقا وسلوكا . ويكتبون أسماء هؤلاء ويشطبون أسماء الآخرين ‥ وهذا الى الأمام وذاك الى الوراء ‥ مرتين أو ثلاث مرات بالصدفة وكيفما اتفق والسفر غدا ‥ وبعض المواطنين قد نسى أن يأتى بالزاد فانه لم يعرف أن عليه الرحيل ‥ وعندما يأتى أمام تمثال بانديون (١) ويقرأ اسمه يعتريه الذهول ويندفع يجرى لا يلوى على شىء ‥ يبكى بالدموع المرير ‥ ان سكان المدينة أقل تعرضا للأذى ‥ لكن الفلاحين يلقون الأمرين من رجال الحرب ‥ أولئك السادة الذين تمقتهم الالهة والناس ‥ السادة الذين لا يعرفون شيئا عندما يجد الجد .... الا أن يرموا دروعهم ويهربون ‥ لذلك فاننى أنوى اذا شاءت السماء أن أدعو هؤلاء الســادة لتســوية الحساب ‥ أسود فى زمن السلام ، فاذا جاءت الحــرب فهــم ثعالب تسترق الخطى فرارا ‥

– (العاميــة) ‥

الكوراس – يادى الهنا يادى الهنا ‥ لا درع ولا خوذة ‥ لا رمح ولا سيف ‥ لا جبنة وبصل فى المعارك مافيش هنا ‥ فيه مخاوف فيه ضنا ‥ يادى الهنا يادى الهنا ‥ نحب نشرب ويا الصحاب فى ركن بيتنا جنب النار والخشب بيكركر فى الدفاية ، والبسلة بتغلى وأبو فروة بيطأطأ على النار (يهمس) ومن خدامتنا الحلوة اخطف بوسة ومراتى فى الحمام . قائد الكورس – ولما ينزل المطر ‥ البذور تخضر وأجمل حاجة فى الدنيا قعدة الخلان نشرب ونحكى والسما بتحكى ‥ تبوس الأرض بالميه ‥ تعالى يا ولية اطبخلنا الفول ‥ فول يا بليلة وهاتى التين ‥ وانت يا سوريه نادى لنا مانيس النهاردة مافيش شغل فى الغيطان ‥ هاتوا السمان ‥ هاتوا الفراخ ‥ هاتوا الأرانب ‥ عندك كمان لبن رايب ‥ هاتوا توت وورد وسوسن ‥ وادعوا القرايب وادعوا الأصحاب ‥ النهارده وليمة لالهة الكروم ‥ لربة السلام .

الكورس : لما يغنى البلبل عناقيد العنب تتدلى ، والتين بيكنز ســكر عسل جميل ومعطر وأقول يا سنه بيضا ، وأقوم واصحن زعتر واتقعه فى الميه وكلى صحه وعافية لا هم ولا حرقه .

---

(١) بانديون : ملك أثينا .

قائد الكورس الأول : ولا فيش دروع من بعد اليوم

كورس نســاء : ولا فيش دموع ولا جبنة ولا بصـــلة
ولا توم ····· يكـــوى الضـــاوع

قائد الكورس الثانى : يا فرحتى ·· أنا غـــاوى أشرب
خمرتى ·· ويا الصـــحاب الطيبين

قائد الكورس الثانى : لما أسمع البلبل بيغنى ألحانـــه
أحب أشـــوف العنب راقد على غصـــونه
أحب أشـــوف العنب أول بوادر زرع يختش
دور الســوا والتين يطيب ع الشـــجر أهوى
أدوقه كتير ·· أنا وحبيبى ســــوا
وأقول يا أحلى سنة ماليانة بالحلوين
خيره ده ليا أنا ·· أكله ·· وابقى تخين

قائد الكورس الأول : أحب ده
أحسن ما خوف عسكرى على رأسه ناكت ريش

كورس نســاء : على كتفه حاطط عباية حمرا بالكرانيش

قائد الكورس الأول : ولما يدخل حرب ويشـــوف ساحات الكرب
لونها يا ناس يصفر ·· وهوا لونه يروح
ولما يرجع اثينا طبعه يتغير
وفيده يبقى النـــوح

كورس نســاء : بكتب أســـامى
ويشطب بالقلم تانى
دا يروح قوام ودا يرجع ورا
بالصـــدفة ·· مش بحســـاب

كورس نســاء : وقت الســـفر بكره

قائد الكورس الأول : فيه ناس بتنسى الزاد وناس بلا زواد
واللى يفوت على بنديون ويقرا اسمه يصيبه
يجرى ما يعرفش طريقو يبكى ماتنزلش دموعو
قاعدين فى ريح النار وهيا مولعـــة

كوراس بنـــات : أطبخ عليها ·· وأشـــوى بندق ليه شراره
تطير وتبقى ملعلعة

قائد الكورس الثانى : منظر جميل قعده جميلة ٠٠ وأكله حلوه
وبندقه وجاريه أبوس فيها ومراتى بتستحمى
لاجل ما تطلع قصادى بقدها الفارع تميل

قائد الكورس الأول : لما المطر ينزل٠٠وتظهر بذرة الأرض الحنونة منبتة
يحلى الكلام ويا الصحاب
وأقول له خبرنى يا كومارشيدس أنت
نعمل أيه دلوقت نشرب ف خمرة معتقه
والسما باللا الغيطان بالميه وانده للولية
اطبخلنا فول وحطى عليه شوية من الشعير
دوقينا التين وناديلى سورية وابقى هاتى مانيس
علشان ما نقدرش نقام فى العنب
ونسوى خط الأرض والمطر أعجب
هاتوا الفراخ والتين ٠٠ والأرنبة
اوعى تكون القطة سرقتها ومن غير كركبة
ماعرفش ايه السر فى الزيطة اللى كانت عندنا بالليل
سمعت شوية منها ٠٠ كنت ساعتها باحلم انى مركبة
القصد هاتوا التوت وهاتوا كاريناديس
ييجى يشرب نخب حب الالهة علشان ترعى بالأمان كل العنب
ودا بيته قايم ع الطريق ٠ بدل العتب

واحد من الكورس : أهل المدينة حظهم أكثر سعادا من الباقين م الفلاحين
المظلومين العاجزين

كورس نساء : م الحرب بيدوقوا أمرين
والسادة مكروهين ٠٠ م الالهة
م الناس ٠٠٠ مايعرفوش الا الهرب فى الضلمه
ولا خفاش أسود ف وقت السلام
وفى الحروب تعابين
ولا تعالب تفر وتنغمس فى الطين

قائد الكورس الأول : علشان كده لما بأمر السما أنوى أحاكمهم
حامرمط الأرض بيهم ٠٠ دول كلاب ملاعين

* المدخل الفنى للاخراج :

ليس غريبا على الآن أن أخرج بفرقة الاسكندرية المسرحية ٠٠ ان مسرحيتنا هذه هي ثالث عرض مسرحى أقوم باخراجه ٠ ومعنى ذلك أننى أتشرف بالاخراج لهذه الفرقة فى كل موسم بواقع مسرحية واحدة ٠٠ حتى أننى أحسب تأخيرهم فى اسناد الاخراج الى فى أية لحظة من موسم مسرحى حالة غير طبيعية ٠

أحدد مدخلى لاخراج المسرحية بكلمات أللردايس نيقول عن المسرحيات اليونانية فهو يقول « الكوميديات اليونانية مسرحيات مضحكة غريبة ماجنة خشنة لاذعة الفكاهة غنية بالعاطفة ، والعرض فيها يجنح الى المغالاة وتختلط فيه الأغراض السياسية والفلسفية بأحط أنواع المجون والخلاعة ٠ فكان أى شىء يمكن أن يقال وكل شىء تقريبا يمكن أن يفعل » ٠

ومن هذا نستخلص الشخصيات المسرحية التى يجب أن ترتفع بأدائها لمستوى هذا التحليل لنيكول للمسرحيات الكوميدية اليونانية القديمة ، وتم توزيع الأدوار على النحو الآتى :

تريجيوس (عناب) (١) ٠	وحيد سيف ــ مدحت مرسى
خادم / ١ ٠	ابراهيم أبو الغيط
خادم / ٢ ٠	عبد الله على
بنات تريجيوس	ماجدة زايد ، ماجدة عطا الله
هرميس	وديع غـالى
الحرب	حسـين جابر
غارة (صبى الحرب)	محمـد بدوى
العـراف	سـامى منير
صـانع السـلام	أحمد فايق
صـانع المناجل	مكرم عبـده
رئيس الجوقة (قائد الكورس الأول)	فؤاد المليجى
رئيس الجوقة (قائد الكورس الثانى)	ممدوح عاشور

---

(١) عناب ٠٠ هو اسم المسرحية فى اللغة العامية ٠٠ استنادا من المترجم الى أن مهنة تريجيوس هى العمل بحقول (العنب) وتجفيفه ٠٠

كورس ممثل رجال	مدحت مرسى
	على نجيب
	محمـد فهمى
	خميس عبيـد
كورس ممثل النساء	سميرة عبد العزيز
	محاسـن عبد اللطيف
	عايدة حافـظ
	شـفيقة زايد
	ماجـدة توفيق
الهـة السـلام	ليزا حـداد
أوبـورا	عايدة الشريف
ثيـوريا	ليلى سـلطان
ابن لاماخوس	مجـدى حسـن هلول
ابن كليونيمـوس	عادل سـيد الأهـل

وقام أحمد فايق بمساعدة الاخراج فى المسرحية ٠

بدأت التدريبات بجدية بالغة واستمرت كذلك حتى يوم ١٣ أغسطس سنة ١٩٦٠ قبل عرضها بخمسة أيام حينما أصدر مجلس الادارة فى فرقة الاسكندرية المسرحية قرارا بتأجيل عرض المسرحية لبداية الموسم الشتوى ثم قرارا آخر لترحيلها للموسم المسرحى ١٩٦٧/٦٦ ٠

كنا بطبيعة الحال قد انتهينا من التدريبات ، بل وكنا نزمع اجراء تدريبات الاضاءة يوم ١٦ ، ١٧ من أغسطس ٠٠ ولكننا توقفنا لظروف يهمنى أن أسـجلها لأنها كانت غير عادية ، والحقيقة أننـا وجدنا كل التشجيع وكل ضمان للظروف التى عملنا بها هناك من الأستاذين محيى الدين الشاذلى رئيس مجلس الادارة ونبيل الألفى المستشار الفنى ٠

*** تدريبات فى عز الشمس :**

كنا بعد حوالى ثلاثة أسابيع بعد يوم ٣ يوليو قد انتهينا من الأداء التمثيلى ٠ وكان أفراد الكورس ٠٠ ولا أبالغ اذا قلت كل الممثلين بل والاداريين فى فرقة الاسكندرية يحفظون كلمات الكورس عن ظهر قلب ٠٠ بل ويتغنون بها عند انصرافهم ٠٠ خاصة المقطع الأول من الباراباسيس

الذى استغلينا فيه كلمة « اليونان كلها شعب واحد » . كان رئيس الجوقة الأول يقول هذه الكلمة ليرد عليه كل أجزاء الكورس التمثيلى والانشادى وفى صوت واحد وفى (نفس) واحد مرددين « شعب واحد » . حقيقة أن عملية تجميع الأصوات وضبط التونات أخذت فترة شاقة .. ولكننا كنا قد اكتسبنا قدرة من مسرحية «الضفادع» ولم يكن قد مضى شهران بعد على اخراجها . وحاولنا الاستفادة من التجربة وتطبيقها على مدى وبعد آخر من التنوع فى مسرحية « السلام » . وكان واضحا أيضا أن للغة العامية سحرها الذى أضفى صراحة وفهما مبسطين على الممثلين بدلا من بعض الكلمات العربية التى قد يفهموها ولكنها لا تصل الى درجة الاحساس العميق الذى يحسه الممثل ليعكس به احساسا تمثيليا مقنعا مشبعا . الشىء الثانى وهو أن كورس الاسكندرية انما كان يمتاز على كورس القاهرة بوحدته فى نوع الثقافة فالكل قد فارق الجامعة منذ عدة سنوات واحترف التمثيل أو زاوله .. هاويا فى الجامعة أو فى فرق كثيرة أخرى قبل تكوين فرقة الاسكندرية المسرحية .. هذه الظاهرة الثقافية كان لها انعكاسها ومداها الحى فى الوصول الى مراحل هامة من مراحل الكورس ، مجددين بذلك بعض الشىء عن شكل الكورس اليونانى القـديم . كما أن النجـاح الذى شوهد لأرسطوفانيس فى القاهرة كان لا يزال يدوى فى الآذان وكان يحمل الاعضاء السكندريين — بحكم الغيرة على الأقل — على محاولة اجتياز تجربة أرسطوفانيس طالما أنه (حلو) هكذا .

كنا قد انتقلنا بعد ذلك الى الشمس .. وأعنى بذلك مسرح الاسكندرية الصيفى الذى كنا نجرى عليه تدريبات حركة يومية من الرابعة والنصف الى الثامنة والنصف مساء وذلك لنترك المسرح يعد لمسرحية المساء (الفلاح الفصيح) . كنت أجلس أشاهد الحركة من الصالة المفتوحة على السماء رأسا وكان حر أغسطس يميتنا من أجل أعضاء فرقة الاسكندرية ومن أجل هدف الفرقة السامى .. هذا الصرح العظيم فى حياة أحمد حمروش الذى يمتد يوما بعد يوم وموسما بعد موسم ، وطوبى للفرقة بالأوسكار الدرامى الذى حصلت عليه بعد فوزها فى مهرجان المحافظات الذى عقدته مؤسسة المسرح فى مطلع صيف هذا العام بمسرح الجمهورية .. بمسرحيتها الأولى (الحضيض) لمكسيم جوركى .

كنا نزمع تقديمها دون استراحة .. وكان على البطل الممثل أن يجعل المسرح حركة دائمة متصلة ، فهو مزارع ينهض فى البكور وهو أب لبنتين يرعاهما رعاية طيبة ، وهو فوق هذا وذاك بخطته (موضـوع المسرحية) يكون أكثر من مصالح وموجه لقوى الهية علوية تتمثـل فى الحروب بمصانعها ورجالها ومؤيديها ، وهو بطل يونانى كذلك ليقف

أمام كل الجمع الغفير من القوى المضادة • على هذا النمط سارت شخصية (عناب) ليحمل الشعلة فى طريق الحياة المسرحية يتنقل بها هنا وهناك •• على الأرض داخل بيته ، وفى السماء أمام قصر زيوس ، وأمام الجب عند سجن الهة السلام ثم يعود فى آخر المسرحية منتصرا ظافرا • من أجل كل هذه الاعتبارات روعى فى الشخصية خفة الدم • وأسندت الى ممثل له من الحضور ما يسنده ومن الفكاهة ما تساعده على انطلاق الشخصية المسرحية (تريجيوس ــ عناب) معه الى أقصى الحدود • وكانت هناك شخصية هرميس وهى البطولة الثانية للمسرحية •• شخصية أكولة كبيرة البطن منتفختها •• تتحدث عن الأكل وتتصيد أخبار اللحوم وتحاول أن تستعمل أطرافها ونتوءاتها فى تحريك الشخصية ، وفى علاقاتها الأخرى ببقية الشخصيات • لم تكن الحركة فى مفهوم الاخراج تقضى على هذه الشخصية بالتحرك الكثير الا عند سماع حديث الأكل أو اللحم فكانت تنقلب انقلابا زائدا فى حركتها يخرجها من المعقول ، ويضع فاصلا بعيدا بين تصرفاتها الأولى (قبل اللحم) وتصرفاتها الثانية بعده •
لم تكن هناك كما هو واضح شخصيات ناعمة فى النص •• ان ربة السلام تكاد تظهر كصورة فقط ، وهناك تفسير خرجت به أن هذا قد يعطى لها من الرهبة ما يعطى ، قد يكون أرسطوفانيس قد فكر فى نفس فكرتى فمنعها من الكلام وجعلها تتمخطر بعد أن تخرج من سجنها فى الجب بفترة وجيزة ، ولعل هذا على ما أعتقد هو مظهر هذه الهامة الجبارة التى يجب أن تتوفر لمرئيات هذه الشخصية ،وهذا يوضح أهمية الشخصية التى تحمل المسرحية اسمها والتى لا تنطق أبدا على خشبة المسرح الا من ايماءات لها من المعانى الكثيرة وعظيم الدلالات •

والشخصيات الأخرى كالكاهن الأكول خرب الذمة فانها ــ كعهدنا بأرسطوفانيس ــ هجوما على شخصية حية كانت تعيش وكانت تتصف بهذه الصفات ، ولا ينسى أرسطوفانيس أن يعرض أيضا بالحاكم كليون وأن يجعله مضغة الأفواه من فرط السخرية التى لصقها بشخصيته ، والتى يفصح عنها الحوار افصاحا مباشرا يدل حقيقة على جرأة الشاعر اليونانى أرسطوفانيس •

※ مسرح بدون مشــاكل ممثلين :

قد لا أكون مبالغا اذا قلت أن أى مسرح فى الأقاليم • وكذلك فرقة الاسكندرية لا تعانى من هذا الوباء المنتشر على مساحة حياتنا المسرحية ، والذى أرجع سببه لضعف الرقابة وقلة الأجور والادارة بغير المختصين • ان هذه الظاهرة (ظاهرة تغيب الممثل) عن جلسة التدريب لا تجدها فى

فرقة الاسكندرية المسرحية لأن روح الهواية لازالت كما هى منذ أنشئت الفرقة فى عام ١٩٦٣ م ٠ الى جانب الوعى الحقيقى بين الأعضاء بقضية المسرح كجوهر حديث للثقافة وأسلوب للترابط بين الجميع ٠٠ الجماهير والممثلين ٠٠ ورغم أن غالبية الممثلين هنـاك يعملون بالاذاعة وكـذا بالتليفزيون وبعضهم وصل الى السينما ٠٠ الا أن ذرة ضمير مازالت باقية فى نفوسهم ٠٠ تنبض على الدوام بحب المسرح وتذكرهم بحقيقة الحياة على الخشبة وتبعيتهم لها وواجباتهم نحوها ، ومن ثم فهم يبذلون جهدهم فى كل مسرحية جديدة وتدريبات جديدة ٠

*** الاطـار المـادى :**

لم تتخذ خطوات ايجابية نحو الديكور ، الموسيقى ، الرقص ، مواقع الانشاد ، الاضاءة ٠٠ ذلك لأن من أسباب عدم اقامة العرض هو اعتراف المدير الادارى للفرقة أنه ليس بمستطيع أن يجد العمال اللازمين لتنفيذ الديكورات التى كان قد صممها الفنان نبيل الألفى معاونة منه للمسرحية وفرقة الاسكندرية ٠ وقد كان ذلك من الطبيعى موقف يكاد يصل لدرجة الاضحاك ٠٠ لانه لم يحدث فى تاريخ مسرح أوروبى أن وقفت الادارة تقول بمثل هذا المنطق ٠٠ وكانت هذه هى المشكلة الأولى التى جرت على المسرحية بالتالى بقية المشاكل التى ساهمت – مع الأسف – فى عدم عرض المسرحية فى ميعادها المنتظر والمحدد لها ٠

المهم أن التجربة قائمة ، وبعد أيام (وقد يكون هذا بعد زمن بعيد) بعد أن صدر الكتاب الآن بين يديك أيها القارىء أن أسافر لاقامة بقايا التدريبات ثانية نظرا لضرورة البدء من الجديد ٠٠ خاصة مع الكورس ٠٠ وأنت الآن تعرف قواعد العمل معه ومتطلباته الفنية والتى شرحتها من خلال التجربة مع مسرحية « الضفادع » ٠

والله نسأل أن يحفظ مسرحنا ٠٠ خاصة مسارح الاقاليم ، ومسرح الاسكندرية خاصة من العثرات ٠٠ ذلك لأن ميلاد فرقة مسرحية يعنى الكثير ويعنى السعادة لميلاد نشاط ثقافى يمكن أن يوجه لخدمة هذا الشعب المكافح ٠٠ يدفع اليه بالترفيه ويمده بالمتعة الفنية ويضىء له الطريق على طول الخط من أجل حياة هذه الجمهورية التى تحمينا جميعا فى ظلها وعلى أرضها الخضراء ٠٠

✱ نتـائج التجـربة :

١ ـ المسرح الاقليمى يمكن له أن يعرض مسرحياته على مستوى مسارح العاصمة ويزيد٠فاخلاص أعضائه وحميتهم وعدم تلوث أفكارهم والقائهم يجعل التأثير المسرحى الخالص يلازمهم ٠

٢ ـ الارتجال فى التخطيط٠٠الذى ساد الموسم المسرحى بالاسكندرية يمكن أن يعرض تاريخ الفرقة للمخاطر ٠

٣ ـ ضرورة محاولة بذل المساعدات الفنية للفرق الاقليمية ورسم سياسة لتنمية الجهود الفنية المساعدة فى الأقاليم كالموسيقى والرقص والمجموعات المسرحية ٠٠ وهذه مهمـة تقـع على مؤسسـة المسرح فى التخطيط لمسارح الأقاليم ، وكذلك على ادارة الثقافة الجماهيرية حاليا ٠

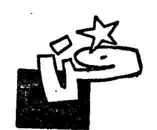
١٧ – روميـو وجـولييت

(وليم شـكسبير)

الفتى روميو سليل عائلة مونتاجيو يقع فى غـــرام جولييت ابنـــة عائلة كابيوليت فى احدى الحفلات التنكرية التى يقيمها كابيوليت فى قصره • ولما كان العداء مستعرا بين الأسرتين ، فان ذلك يمنع الحب الصادق من أن يتنفس عبيره بحرية • ويذهب روميو وتلحقه حبيبته جولييت الى صومعة القس (الأب لورانس) ليـــلا ليعقد زواجهما ويبـــاركهما سرا • ويتعرض روميو بعد ذلك للنفى من أمير فيرونا نتيجة عراكه بالسيف وقتله تيبالت ابن عم فتاته جولييت ، الذى كان قد قتل مركتيو صديق روميو فى نزال على المسرح • ويجن جنون الفتى والفتاة••ويتوصل الأب الطيب القس لاعطاء دواء تنام من تأثيره جولييت اثنين وأربعين ساعة حتى يعتقد أهلها أنها ماتت ، وتدفن ، ليساعدها فى الهرب بعد ذلك الى مدينة مانتوا حيث نفى زوجها وحبيبها روميو • وتسير الجنازة بجولييت الى المقابر • وينقل خادم روميو هذه الحادثة الى روميو ضمن ما ينقل من أخبار • فيهرب الحبيب الى مقابر حبيبته ليشرب السم على قبرها •

ويعود القس بعد أن تكون جولييت قد بدأت فى الاستيقاظ من دوائه •• الا انها تكتشف جثة روميو بجانبها فتقتل نفسها على جسده • ويصل القس والعائلتان والأمير ليصير الوئام والتسامح بعد أن فقدت العائلتان فى المأساة أعز ما لديهما •• روميو وجولييت •

* * *



روميو وجوليت

عام ١٩٦٥ فى القاهرة



عندما يتحول روميو الى جاى

اعتذر كرم مطاوع وزيزى البدراوى عن تمثيل روميووجوليت على المسرح .

وقع المحرج كمال عيد ، فى حيرة .. من اين ياتى بروميو وجوليت اخرين .. من يصلح للدور ؟ .. وبعد جوله فى أسماء الممثلين .. استقر الراى اخيرا ان يكون روميو شابا جديدا لم يمثل على المسرح .. وجوليت وجها جديدا لم يعرفه الجمهور .

وهكذا اراد المحرج كمال عيد ان يثيرها كتجربة جديدة .. قال

لدور روميو .. ويقوم كمال عيد مع روميو الجديد .. بعمل بروفات تسع ساعات يوميا ، بعد ... ات السويديه وبدرسات السلاح

ويدلى روميو بتصريح صحفى ـ كعادة النجوم ـ فيقول :

ـ انني اومن بأن الممثل هو العنصر الاساسى فى العمل المسرحى .. وليس الديكورات والاضاءه والعناصر الفنيه الاخرى ، كما يقول بعض اساتذه الاخراج فى معهد التمثيل ..

اما جوليت او سناء ماهر .. فقد حصلت على كاس احسن ممثلة عن دورها فى مسرحية « الاخوه كرامازوف » التى اخرجها كمال عيد لفريق تمثيل كلية الآداب .. وسناء بالرغم من أنها خريجة قسم صحافة .. الا أنها تحب الفن والمسرح أكثر من حبها للصحافه ..

وتقول .. كاية فنانة جديدة .. نفس القصة القديمة

ـ منعتنى العائلة بحجه التقاليد من دخول معهد التمثيل .. وبالرغم من ذلك استطعت أن ارضى هوايتى أثناء الدراسه .. وعلى العموم ان نجاحى فى دور جوليت على المسرح سيحدد موقفى مع العائلة .. اما الفن أو الصحافة !!

و « صباح الخير » كعادتها ترحب دائما بالوجوه الجديدة .. وبالدم الجديد فى مختلف مجالات العمل بالمجتمع .. ومنها العمل بالفن .. خصوصا اذا كان الدم الجديد يتسلح بالثقافه ...

❋ تمهيـد متواضـــع :

في هذا التمهيد أتناول شيكسبير العظيم ، وعصره ولغته وقيمته في العالم الخارجي ، ثم أعرج على فنه والتفسيرات الحديثة التي تناولته ، واخيرا أخصص جزءا تطبيقيا لمسرحيته (روميو وجولييت) من وجهة النظر الفنية البحتة ، والظروف التي أحاطت بالمسرحية استيفاء « لقيمة هذه التجربة » ٠

والشاعر الانجليزي شيكسبير (١٥٦٤ ــ ١٦١٦م) غني عن التعريف ٠٠ وأهم ما يعنينا ابرازه هو عبقريته الفذة ككاتب ، هذه العبقرية التي جعلته مبرزا على زملاء عصره ومن تبعوه من الكتاب والأدباء ٠٠ فلقد امتاز شيكسبير عن فيليب سيدني وعن بن جونسون وعن ادموند سبنسر بأنه كان مرتبطا دائما بالتحدث عن عصره وعما يحيط به من أحوال ، وكان يعني بالصبغات المختلفة ٠٠ فاذا كانت حوادث المسرحية تدور حول شابين محبين جعل مكان الأحداث ايطاليا الساخنة ونسج الحب تحت شمسها المحرقة وفي ضوء قمرها جمع المحبين وبين الأشجار والنسيم عطر قبلاتهم كما يحدث في روميو وجولييت ٠٠ كما أنه امتاز على زملائه باللغة التي كان يستعملها في مسرحياته معالجا مختلف المشاكل حتى الشعبية منها وعلى المستوى اللغوي الملائم لها لتصل للجماهير مباشرة ٠ يقول بروفيسور والتر رالي W. Raleigh ان مزايا شيكسبير الحقيقية تكمن في القصيدة الشعرية والأغنية الشعبية والحكايات التي توردها وتتضمنها مسرحياته وشخوص مسرحه » ٠ وهو يؤكد تعرف شيكسبير على ايقاع الأنشودة الشعرية في لغته ، كما تعرف روبرت بيرنز R. Burns على الأغاني الشعرية في بلده اسكتلندا ٠ ويكفي للتدليل على عظمـة لغة شيكسبير أن أذكر أن قاموس أكسفورد الكبير قد حوى كلمات جديدة ثبت عدم استعمالها قبل العصر الشيكسبيري ٠٠ واذا كانت لغة شيكسبير هي لغة تصوير ، فان كل كلمة تعطي صورة تختلف في شكلها وفي تعبيرها عن الكلمة الأخرى والصورة الأخرى ٠ وجديرة بالذكر ملاحظة توماس جري T. Grey في القرن ١٨ « من أن شيكسبير قد صور بكلماته حقيقة عصره ومجتمعه ، كما سجل العادات وطرق التحية ونظام الملبس والرياضة والألعاب والموسيقى وأشكال قطع الأثاث والفن والجندية والاستعداد للسلاح والقانون وحياة المدرسة والتعليم » ٠

❋ مصادر شيكسبير المسرحية ، وعلامات مميزة :

ثبت أن مصـــادر مسرحياته من الكتـابات المؤرخـة ومن القصص الايطالية ومن بعض المسرحيات القديمة التي أخذ فكرتها وأحيانا بعض

شخصياتها وصبها فى اطار جديد يختلف عن القديم اختلافا تاما وان أبقى على معالمه ، الا أنه يحمل بوضوح تام الطابع الشيكسبيرى بالنسبة للغة والشخصيات ونظام تعاملها ، ثم متابعة شيكسبير عادة لمسرحياته من مشهد الى مشهد متابعة تصل الى درجة كفاح ، من أجل ابراز التطور الدرامى الذى يوافق انتقال المسرحية من المشهد الى المشهد الذى يليه ٠ ان أعظم ما فى شيكسبير حقيقة هو تصوره لشخصياته المسرحية ، فهو أولا يتصور الشخصية كانسان حى ولذلك لا تبهت شخصياته أبدا فى المسرح ، ثم يبدأ فى تشكيلهم من خلال ذاتيتهم وعاداتهم وسلوكهم ٠ وهو فى سيره المتتابع من مشهد الى مشهد يضع نصب عينيه لغة الحوار واثراء الشخصيات وتطويرها ، ويكفى أن أذكر أن كنزه من الكلمات فى اللغة هو ١٥ر٠٠٠ كلمة اذا حاولنا اقامة مقارنة أو شبه احصائية بينه وبين الكاتب الفرنسى العظيم راسين الذى لم تتعد حصيلته ١٥٠٠ كلمة فى مسرحيـــاته ٠

والعلامات المميزة فى حياته ، أن فى مسرحياته تنعكس حياة الشاعر وظروفه ٠ فأغنية الحب الشاب فى بداية مرحلة الشباب عند الشاعر شيكسبير تمثلها حوادث مسرحية « روميو وجولييت » ، بينما نجد أن مرحلة الشباب الضاحكة المرحة التى تأتى بعد ذلك تمثلها مسرحيتى « حلم منتصف ليلة صيف ، هنرى الرابع » ٠٠ ثم تأتى مرحلة الانزواء والنزول أى الهبوط عن الشكل الضاحك الملىء بالشباب والمرح فنراه يتمثل فى مسرحية « كما تهوى » ، هذا بينما تمثل مسرحيتا « هملت ، الملك لير » القوة التراجيدية التى تعترك شيكسبير كانسان مكتمل التكوين والتفكير، بينما يمثل عصر الانحدار والسير فى طريق المنحدر مسرحيته «العاصفة» ٠

* حقيقة الفن الشيكسبيرى :

فن خالص لصالح المسرح وخشبته ٠٠ لم يكن فنا يؤيد الدين أو الفلسفة أو الاجتماع ٠ ولا يلمس فى طياته الا المسرح بعمقه ولبه وبذوره الأصلية ٠٠ فكما يهتم النحات والمثال بتماثيله والموسيقى بنغماته ، اهتم شيكسبير بلغته وكلمات مسرحياته ٠ وعلى هذا وجدنا شيكسبير يلزم فنه بخواص العظمة والقوة والأبهة والفخامة والفظاعة ، الى جانب النعومة والترف والخيال والحب والطمأنينة والنبالة والبشر والسرور ، وكان العامل المحرك لشخصياته يصور تنازع النفس البشرية حول شىء واللطمات التى تصيب النفس والتهدم الذى يمكن ان يطيح بهذه النفوس ٠ وهى الأمور الحساسة التى كان ينبض بها قلب شيكسبير ومشاعره ويحسها أكثر من غيره بصفته فنانا وشاعرا ، حيث يستعمل الشعرية وتوناته الأداء الرفيعة

لتشفى القلوب وتهدىء النفوس المنفعلة وتهدىء من ثورة الشخصيات وغضباتها ، ولا يمنع هذا بالطبع أن لا تخلو هذه المسرحيات من ثورات أخرى من نوع آخر كثورة روميو فى روميو وجولييت ، وثورة ريتشارد الثالث فى ريتشاد الثالث ، ومن تعبيرات كالزئير فى عطيل والملك لير ، وهملت فى انطلاقاته بعد الشبح وحفلة التمثيل .

❋ اللغة والقادمون بعد شيكسبير :

ان عظمة اللغة والألفاظ والكلمات الجديدة التى استعملها شيكسبير استطاعت فى المستقبل أن تفيد الأجيال المتعاقبة . سجل ذلك مؤرخو القرن ١٨ من أمثال بترتون Betterton الممثل التراجيدى بستراتفورد ، وكذلك جورج ستفنز G. Stevens الذى قدم بحوثا كثيرة فى معرفة ولغة شيكسبير وادموند مالون E. Malone والظاهرة الغريبة أن مسرحيات شيكسبير فى الوقت الذى كانت قد بدأت الدراسات تعمل على تناولها وتحليلها وتأليف الكتب والدراسات عنها من أمثال كتاب « شيكسبير أبو المعرفة » وغيره ، لم تكن أعماله تصعد فى انجلترا على خشبة المسرح الا فى القليل النادر فى القرن ١٨ وطواله .. لكن هذا لا يمنع من القول بأن أعماله قد اكتسبت تقدير الكبار والعظماء ، حتى أن لورد شافتسبورى Shaftesbury صرح فى عام ١٧١٠ م « بأن مسرحية هملت من أهم وأعذب المسرحيات لدى الجمهور الانجليزى » ، كما استطاع الممثل الانجليزى دافيد جاريك D. GARRICK (١٧١٧ ـ ١٧٧٩ م) أن يرقى بفضل تمثيله أدوار مسرح شيكسبير .

❋ الشعر والشاعرية فى مسرح شيكسبير :

الشعر الفراغى BLANK VERSE يتميزبه شعر شيكسبير ذو الشاعرية الخاصة ، وهو يفيض بالغنى والثروة اللفظية ، بل ويدخله شيكسبير مع النثر أحيانا فى حوار شخصياته.ولا يعنى هذا أن تكون كل الشخصيات فى المسرحية وحدة شاعرية أو شعرية منتظمة ، انما كان شيكسبير ينزل الى أكثر من هذا عمقا ، وهو أن يجعل كل شخصية مستقلة بشعرها وبشاعريتها استقلالا تاما ، حيث يسيطر على كل منها أسلوب خاص بتكنيك الكلام عندها ووقعه وايقاعه وشعره وشاعريته وكذلك الصورة التى تأتى عليها الشخصية .. وبالتالى تظهر فى طريقة أدائها للدور . فعطيل مثلا يدور فى دائرة تنبض بالتموجات ، بينما نجد دزدمونة تدور فى دائرة أخرى تنبض بالنعومة والرقى والنبالة المشعة أخلاقا وعفة رغم انهما فى مسرحية واحدة .

يقول بوب A. Pope أحد شعراء القرن ١٨ أن شخصيات شيكسبير يمكن الاستدلال عليها من خلال حوارها حتى ولو لم يذكر شيكسبير أسماءها ، هذا من خلال اللغة وأسلوب الكلام والشعرية والشاعرية .. ذلك لأن الثورة الداخلية الخفية التى تثرى لغة شيكسبير كبيرة وممتدة بلا نهاية لا حد لها ، وهذه الخاصية أشبه بالآلة الرقيقة فى الأوركسترا فحينما تلعب أو تعزف يعرف الجميع أن شيئا حساسا جميلا هفهافا يلامس الأذن ويفيض بالعذوبة والرقة » . قال بن جونسون عن نفس اللغة « انها بجعة الآفون العذبة » Sweet Swan of Avon.

✻ العلاقات الدقيقة بين الشخصيات :

هناك علاقات هامة على جانب كبير من الحساسية بين شخصيات شيكسبير .. فمثلا الى جانب هملت نرى هوراشيو وليرتس ، والى جانب جرترود نجد أوفيليا .. هذه الشخصيات تكمل بعضها البعض ، هذا بالنسبة لعلاقات الرجل بالرجل والمرأة بالمرأة ، كما نجد نفس العلاقة بين بولونيوس وروزنكراتز وجيلد نشترن وأوزريك فى حياة البلاط وضمن مؤامرتهم على الشاب الأمير هملت تتوجها اضافات علاقات من الملك وليرتس قرب نهاية المسرحية .

وقصد شيكسبير باقامة هذه العلاقات تكملة الجو المسرحى العام لخشبة المسرح ، ليضمن الوحدة التى يمكن أن تنبع من تقارب الشخصيات بعضها البعض لتساعد وحدة الزمان أحيانا ان كانت ضمن وحدات المسرحية التى سعى اليها ، وضمن وحدة الحوادث فى المسرحية . ولا شك أن تأثير ذلك يعود الى الايقاع العام للمسرحية . فمسرحية روميو وجولييت تبحث فى حب الشباب العظيم الخالد الذى يتصارع مع اقطاع القرن السادس عشر وتباشير عصر النهضة ، الأمر الذى لا نجد له مثيلا فى مسرحيات شيكسبير الأخرى ، ولا فى أدب الدراما الفرنسية ، بينما نجده أحيانا فى التراجيديات اليونانية القديمة ، ونجد بعضا منه فى مسرح هنريك ابسن فى النرويج .

وعلى هذا يتضح أن درامات شيكسبير تتركز فى شخصياتها وما تحويه من حب وبغض وحقد وانتقام وألم وتربص .. ولم يكن بوسع شيكسبير أمام هذه الارتباطات فى الشخصيات الا أن يوردها لتصوير انسان بشكل ما يخبر وينبيء عن شيء هو الشكل الدرامى . وهى لذلك شخصيات لها تطوراتها الخاصة على مدى سير المسرحية ، ولا تحضر الينا جاهزة أو فى حالة الكمال هو الحال فى التراجيديات اليونانية ،

حينما يظهر البطل محملا بالمصائب التى يصيبها القدر به • مثال ذلك غيرة عطيل فلم تكن موجودة عند بدء المسرحية • ونجد كذلك أن الشخصيات تتسع دائما لمدى أعرض شاغلة مساحة أكبر ، ومحملة بمشاكل أعظم من المدى والمساحات والمشاكل التى بدأت بها المسرحية • وهذا ما يميز شيكسبير وشخصياته ، الأمر الذى يميز ابسن بنظرياته الاجتماعية فى الدراما الحديثة ، وموليير بكوميدياته الانتقادية • وجان راسين بشخصياته المرسومة للعذاب والشقاء ، واليونانيين القدامى بعظمة أبطالهم وبطولاتهم التى تصطدم وتتصارع دائما مع القضاء والقدر •

﴿ اختلاط الانفعالات :

يعتبر شيكسبير أن المزج الفنى من الطبيعى بمكان فى مسرحه ، وهو يؤكد وجود الانفعالات المختلفة ولزوم عرضها الى جانب بعضها البعض• فهذه هى الطبيعة والواقعية فى نفس الوقت ، فالشخصيات تضحك وتبكى وتبتسم وتتعذب وتقاسى وتتأوه وتصرخ وتتألم وتنكت وتبكت وتكون رخيصة مسفة أحيانا وتتعالى مترفعة أحيانا أخرى ، رغم تضارب طبقات الصوت التى يمكن أن تنتج نتيجة طبيعية لهذا الخلط الانفعالى والحسى • وعلى هذا استخلص شيكسبير شخصياته من الحياة التى يعيشها تماما كالشخصيات نفسها التى تخرج فى الحياة من رحم أمهاتهن • (فالماتيريال) أو المادة التى تخرج من الحياة نفسها هى التى تعيش فى هذه الحياة ، وهى نفسها التى يمكن أن يتقبلها الجمهور فى حياة المسرح • حتى لو أخذ شيكسبير القطعة الفنية عن غيره أو كان قد سبقه اليها أحد • هذا الى جانب ما تركه من دراسة واسعة للشخصيات التاريخية التى أوردها دراماته التاريخية ، وترك بذلك تحليلا كاملا لشخصيات عصره التاريخية أفادت مختلف الآداب فيما بعد • ولم يكن الأمر بطبيعة الحال مقتصرا على تاريخية الحقبة أو الزمان أو المكان فقط • غير أنه جدير بالذكر أن هذه الانفعالات كانت تأخذ شكلا خاصا ومهمة خاصة فى مسرحياته الكوميدية اذ لم يكن الهدف تعليميا بقدر ما كان التركيز فيها على التأثير الفكاهى ، ولذلك لم يهتم هو كثيرا بشخوص هذه الكوميديا اللهم الا باستثناء شخصية فالستاف الزئبقية التى تجرى وتكذب وتلعب وتهلوس وتفعل العبر • وبنظرة واحدة الى هذه الكوميديات يصعب تحديد شخصية عميقة مرسومة على المستوى الدرامى الكبير الذى نجده فى التراجيديات أو التاريخيات مثلا •

﴿ مضمون الشعبية فى مسرح شيكسبير :

وشيكسبير ليس شعبيا بالمعنى المفهوم لمدلول الكلمة فى أيامنا هذه ،

والا لما احتوت مسرحياته على شخصيات نبيلة ولما ناقشت توزيع الثروة الملكية فى أسرة الملك لير ٠

بل نستطيع أن نقول أنه كان على العكس أكثر نبالة من غيره من المؤلفين ، بل وحوت مسرحياته شخصيات نبيلة بالأقة ٠ ولكن المهم فى مسرحياته ـ ومنها مسرحيتنا روميو وجولييت التى يمكن وصفها بالتراجيديا الشعبية أو تراجيديا الحب ـ أن مواضيعه كانت تتسم بالشعبية وبتأثيراتها النفسية والفلسفية الخاصة على الناس مما يتولد معه شعبية خاصة ٠٠ شعبية مستنتجة من جماهير الشعب ، بل ان شيكسبير كان يعمل حقيقة فى مسرحياته على رفع قيم الاحساس الشعبى والنهوض به واعلاء مظاهره وأساليبه ٠ ومسرحياته مليئة بالمواقف التى يمثلها الشعب كما فى ريتشارد الثالث بعد توليه الحكم ، وفى هملت ومكبث وروميو وجولييت ٠ وموقف الحفارين فى هملت شعبى ١٠٠٪ على مستوى اللغة والشخصية والحوار ٠ كما أن مشهد سوق استراتفورد فى مسرحية قصة الشتاء يصور شعبية أخرى ، وشخصية المرضع فى روميو وجولييت توحى بشعبية خالصة لذيذة الطعم ، وكذلك الصناع فى مسرحية حلم منتصف ليلة صيف ، وفالستاف فى الحمارة وهو يعب الخمر مع مدمنيه من الشعب ، وأخيرا مشهد الكرنفال الشعبى فى تاجر البندقية فى فينيسيا ٠

❋ شيكسبير والمـرأة :

من مواقفه الشـعرية فى مسرحياته يمكن أن نطلق على شيكسبير الشاعر شيكسبير ٠٠ ذلك لأن الدراسات الكثيرة التى بحثت فى حياة هذا العظيم أثبتت أنه من الشعراء الانجليز المجيدين على مر العصور والقرون ٠ وشيكسبير من خلال شعره استطاع أن يكتشف أغوار الانسان ، وأن يحدد القوانين البشرية بالنسبة للانسان وللشخصيات المسرحية ، وقد لوحظ أيضا فى التقسيم الشعرى أن تناسبت مقامات الشعرية مع الأغنية حيث أعطى لكل مقال وزنه وكل مشهد قيمته وقدره من الشعرية المطلوبة التى تضمن تغليف العمل الفنى دون جور ٠٠ فشخصية هملت مثلا قريبة جدا الى روح شيكسبير والى شاعريته بالتالى ٠٠ ليس بالطبع لأنه مظلوم أو لأن أباه هملت الكبير قد قتل فى جريمة قتل بشعة ، ولكن لأن مشاعره وروحه وشاعريته هى نفس مشاعر شيكسبير وروحه وشاعريته ، كما كانت أغانى أوفيليا عند جنونها من أهم اللمسات الفنية الشاعرية التى فاضت بشعر العظيم شيكسبير ٠ وجولييت نفسها فى حبها الفريد لا تقول شيئا بل هى تتحدث فى براءة مع طبيعية غريزية لا تختلف عن المرأة المحبة فى كثير ، وكذلك النمرة الشرسة فهى تتصرف وكأنها ليست امرأة بل وخالية من

كل أنوثة . وهى مع ذلك تحب بعلها بعد أن تزف اليه ولا ترضى عنه لقلبها بديلا . والشاعر شيكسبير الذى خلق كل هذه المجموعة المتناقضة من أشكال المرأة هو الناسج لكل هذه التصرفات الغريبة ، وهو الذى رسم شخصياته النسائية كليوباترا وكريسيدا وكورديليا وبتريشيا وايزابيلا (فى دقة بدقة) وهيلينا وغيرهن ، وهو الذى أورد النساء العظيمات صنعا فى دراماته الملكية التاريخية فقدم الليدى بارسى Percy فى هنرى الرابع وكاتلين Katalin فى هنرى الخامس والاربعة نساء الكبار اليزابيث ومارجيت والنبيلة يورك والمسكينة سيئة الحظ أنا Anna فى ريتشارد الثالث ، وهو الذى رسم الشخصية البائسة غير السعيدة كاتلين فى هنرى الثامن ، وهو أخيرا الذى قدم بورشيا فى تاجر البندقية ، وزوجة بروتوس فى يوليوس قيصر وليدى مكبث فى مكبث وهن من أعظم نساء الأدب العالمى .

كل هذه الشخصيات العظيمة انما تؤكد تأثير المرأة على الشاعر شيكسبير واعتقاده العظمة والقوة والعزة والنبالة والتضحية والبسالة والجمال فيهن .. قال مرة « امرأتى .. الضعف هو اسمك » .

* معالم الطبيعة عند شيكسبير :

شيكسبير يحب الطبيعة ويجعلها عاملا هاما فى مسرحياته ، وهو يلزمها المسرحية بقدر طبيعى لا يضايق تسلسل حوادث المسرحية أو أهدافه ، وهو يحب الطبيعة ، ويعرف أسماء كل الزهور ، وأسماء العطور ، وأمثلة العجائز والحكم والاقوال المأثورة وكأنه عالم بكل الأمور والبطون ، وهو يعرف أغلب أنواع الحيوانات المفترسة والأليفة وأنواع الأسماك وأسماء الليالى ومشاهد النجوم وطلوع القمر وخسوفه والبحار بأسمائها وأمكنتها ، وكل ذلك يساعد على التعبير وعلى ايراد التشبيهات الشيكسبيرية مضبوطة ومؤثرة .

وشاعريته قد برزت ووضحت معالمها المختلفة فى بعض مسرحياته كالعاصفة رغم أنها ليست من أعظم دراماته ، الا أنها تتمتع بشاعرية خالصة لا تدانيها فى ذلك مسرحية أخرى ، هذا بينما نجد أن روميو وجولييت من أقرب تراجيدياته الى الشعرية والشاعرية ومعها هملت ولير ، ومن بين التاريخيات تمثل هذا المكان الشاعرى مسرحيته هنرى الرابع ، ومن الفكاهيات تقف حلم منتصف ليلة صيف على رأس قائمة كوميدياته .

* شيكسبير المتطور :

يمكن أن يقاس تطوره من خلال أعماله ليكون الحكم سليما على مدى

نضج أو عدم نضج ما قدمه ٠٠ ومن خلال هذا القياس أستطيع ان أقول أن شيكسبير يتقدم باطراد ملحوظ ، فقد كان يتمتع بديناميكية غير عادية فى كتاباته ٠٠ الامر الذى جعل انتاجه يصل الى ٣٧ مسرحية خلاف السوناتا والقصيدتين الشعريتين الغزليتين ٠ وتطوره يتضح فى الحب العظيم فى روميو وجولييت وفى ترويض النمرة الشرسة وكوميديا الأخطاء ، ثم ضحكاته فى حلم منتصف ليلة صيف ، والتطور يتضح فى الكتب التى كان يقبل على قراءتها بعد أن حرمته الظروف من اتمام تعليمه فهو لم يحصل على شهادة علمية ولم يدخل الجامعة ، ولكنه عرف الكثير والكثير مما لا يعرفه القليون الذين ارتادوا هذه الأماكن ، وتعلم من فنانى عصر النهضة العظام من نحاتين ورسامين ومهندسين وغيرهم ٠

وكان فى صحة جيدة تسمح له بهذا التطور ، فلم يكن مريضا أو معلولا ، ولم يكن من المتعصبين للدين فلم يظهر فى مسرحياته ما يؤيد ذلك أو بين شخصياته ما يوحى بهذا الانحراف ، ومسرحياته ليس محركها الأســاسى عامل الدين أو عامل السياسة ، صحيح أن هنـاك قساوسة يعارضون رأيا أو يؤيدون رأيا آخر ، ولكن ذلك كان بحكم كونهم رجالا فى المسرحية لا بحكم شخصياتهم الدينية ولم يكن كذلك نبيا أو (بروبا جندست) ، وكان متسامحا تسامح بورشيا فى تاجر البندقية ٠٠٠

*** شيكسبير فى العالم الخارجى :**

زادت شهرته فى القرن ١٨ ٠٠ يقول عنه ويلودن Wielodn الكاتب الألمانى فى احـدى قصصـه الفلسفية « انه الشاعر الوحيـد العظيم بعد هوميروس صاحب الالياذة والأوديسة اليونانية القديمة » ٠٠ لأن مسرحياته تنضح بمعرفة الانسان ومعرفة الناس من الملك الى الشحات ٠٠ من يوليوس قيصر الى الصبى جاك فلاستاف ٠٠ يوضح ذلك أن مسرحياته ليس بها خطة للنوعية فالفكاهة والتراجيديا جنبا الى جنب احدى خصائص مسرح شيكسبير لاعطاء الصورة الصحيحة لما يحل بالانسان من مظاهر للأفراح والآلام والسعادة والشقاء ٠

وفى ألمانيا يذكر ليسنج فى كتابه (دراماتورجية هامبورج) « ان شيكسبير امتداد عظيم وقيام جديد للشعرية التراجيدية اليونانية الأولى » كما أن كتب الشاعر الألمانى جيته تفيض بقيم شيكسبير وأعماله ٠

وفى فرنسا تظهر فى القرن ١٨ مترجمات لمسرح شيكسبير وقصائده، وكان لفولتير الفضل الأول فى فتح الطريق أمام تعاليم شيكسبير للانتشار المكتبى ، ومن المترجمين لم يفهم شيكسبير حقيقة فى فرنسا الا من استندال

H.B. Stendhal)، وعزى أيضا الى راسين فضل تقريب الدراما الفرنسية الى درامات شيكسبير فى كتابه «بين راسين وشيكسبير» • وفى روسيا بدأ الاهتمام بشيكسبير على يد سوماركوف عام ١٧٤٨ م الذى قال « ان أعمال شيكسبير بها من السيىء قليل ومن العظيم كثير » وذلك ضمن كتابه الذى أصدره بعنوان (خطاب مع الشعر) •• ثم قامت فى روسيا بعض المحاولات لترجمة منولوجات مسرحيات شيكسبير فقط فترجم منولوج هملت ومنولوج روميو،ثم ترجم كرامازين Kramazin عام ١٧٨٧م مسرحية يوليوس قيصر ، الا أن مسرحية هملت كنص كامل لم تظهر ترجمتها الا فى عام ١٨٧٨م بترجمة فرونتشنكو Vroncsenko •• وكان نتيجة لذلك ظهور ممثلين روسيين مثلوا أعمال شيكســـبير ، فمثل موتشالوف Motshalov مسرحية هملت •• الأمر الذى دعا ناقدا عظيما كالناقد بالينسكى لأن يكتب كتابا ضم بحثا بعنوان « موتشالوف فى دور هملت » • وحتى عام ١٨٥٠ كانت هناك ١٥ مسرحية فى روسيا من أعمال شيكسبير قد ترجمت تماما على أيدى مترجمين من أمثال كاتشر Ketcser حيث كانت الترجمة بالنثر فقط ، ولذا اعتبرت غير كاملة فنيا ولغويا • والمرجع الوحيد الكامل لمسرحيات شيكسبير مجتمعة هو الذى قدم بعنوان « درامات شيكسبير وأعماله الكاملة » • كذلك فان شيكسبير لم يعدم ذكره فى القرن التاسع عشر من بعض نقاد روسيا الذين قدروا أعمـــاله كبوشكين وبالينسكى ودوبروليوبوف • وفى انجلترا نفسها بالتعاون مع الأمريكيين حاول بعض الأدباء اصدار شيكسبير بطريقة البحث فقدموا كتابا بعنوان « شيكسبير الجديد » The New Shakespeare ، الذى تولت جامعة كامبردج طبعه واصداره • هذا بالاضافة الى المؤتمرات التى تعقد فى استراتفورد وروسيا وأرمينيا على مختلف السنين •

※ مسرحية روميو وجولييت :

وأصل هذه المسرحية ينبع من أسطورة شعبية ايطالية عولجت كقصة طويلة للقصاص الايطالى بانديلو Matteo Bandello (١٤٨٥ – ١٥٦٢م) ، ثم أخذ عنها الشاعر الانجليزى آرثر بروك ، ونشرت أول ما نشرت فى منتصف القرن السادس عشر ١٥٦٢ م ، ثم أعيدت للطبع مرة أخرى وظهرت عام ١٥٨٧ م • ومما يذكر أنه فى اسبانيا وفى ذلك الوقت بالذات قام الكاتب الاسبانى لوب دى فيجا بتقديم اعداد لمعد فرنسى عام ١٥٨٠ م لنفس القصة •

والمسرحية تدافع عن الشكل المدنى وتعارض شكل النبلاء الاقطاعى وكل ما يصدر عن هذا الشكل من تصرفات ، ومشاهد الخدم والشعب تبرز ثقل الشكل المدنى وحيرته من مشاكل الاقطاعيين النبلاء ، والعداوات

المتكررة التى يفضها أمير فيرونا بين الحين والحين تبرز ضمن سياقها موقف هؤلاء الناس وموقف أفكارهم من الشابين الحبيبين روميو وجولييت ٠

فالمسرحية اذن والحالة هذه لا تبحث فى قصة الحب بينهما ، ولكنها تفسر أيضا سقوط العائلتين وانحدار كابيوليت النبيل وكذلك مونتاجيو الشريف سببا الكارثة الأصلية فى المسرحية ، كما تبين الى أى مدى يمكن وقف القتال والتناحر والتحدى والخراب بينهما ٠٠ يا له من مجتمع ! ومشكلة الصراع بين الشباب والعجائز من مشكلات عصر النهضة ٠ وبذلك تنتهى المسرحية بتضحيتهما على مذبح الحب الخالص وبانتصار المدنية على الاقطاع وبالارتفاع بأخلاق المدنية على أخلاق النبالة واعلاء التسامح على البغضاء ٠ ولأول مرة فى مسرحيات شيكسبير تظهر قوة المصير فى العظمة والشقاء أيضا ٠ فتحت سماء ايطاليا تجرى هذه القصة وفى أحر شهور السنة (يوليو) حيث يقف فى طريق حب روميو وجولييت وسعادتهما الانتقام ، ومن خلفه البغضاء ٠ ومن خلال البرولوج الأول فى المسرحية تظهر نتائج الصراعات بين الأسرتين ٠ والموقف هنا متشابه مع مسرحية « يهودى مالطة » لمعاصر شيكسبير مارلو ٠ حيث البنت والشاب الأسبانى يتقابلان أيضا وجها لوجه مع العائلات المتطاحنة ٠ وفى هذا تتضح عبقرية شيكسبير فى أنه رسم صورة من صور الاقطاع والتصرفات اللا انسانية ٠ فالمشكلة أعمق من عدم سماع جولييت نصائح أهلها والزواج من النبيل المتقدم لها باريس ، ولكن الأعمق هو أن الشخصية الانسانية جولييت انما تتمرد على التقليد الذى يفرضه الاقطاع مفسحة الطريق لتفكير حر سليم للمواطن المدنى ٠ وكما يحدث ذلك فان كلمات القس لورانس وشعاراتها الانسانية انما تبرز أيضا قطاعا هاما فى المسرحية ، فالمحبان لا يستطيعان عمل شىء أمام قوة العصر وقوة السلوك السائد وقتذاك ، بل وقوة قضايا مجتمعهما الذى يمنع رجل الكنيسة نفسه عن أن يبرر فعلا أسباب هــذه المشاكل الحيوية التى تقيد الفرد فى بعض الأحيان والمواقف ، فالحقيقة أن روميو وجولييت يفنيان فى عالمهما تماما كما تفنى شخصيات هملت وعطيل ودزدمونة ٠ ولذلك فالمعرفة للمشاكل وللمصير الأكيد تتأكد فى المقابلة الأخيرة لهما ويتضح تعرض كل منهما لنفس المصير التراجيدى ، ورغم هذا فان نهايتهما لم تكن خســارة كبــيرة ٠٠ اذ غيرت من صراع العائلتين ، فضلا عن أن الفراق بين روميو وجولييت لم يكن أبديا فقد جمعهما شيكســبير فى القبر أيضا وبسرعة ، وهو تذكير من شيكســبير للجمهور ليعيش هو الآخر ذكرى الحبيبين ٠

﴿ قضية النص وطريق المصير :

المسرحية هى انتصار الحب الشاب ، وهى أيضا تراجيدياه المحزنة ،

وهي تأخذ ضمن مسرحيات شيكسبير لونا آخر اذا ما قارننا الحب هنا بالحب في مسرحياته الأخرى ·· فهي تختلف عن الحب المتأخر في « عطيل » أو في « انطوني وكيلوباترا » · والحبيبان في المسرحية يغليان في عز أيام الصيف بنهاره القوى الوضوح ووثبته القوية الوثوب وظلامه القوى الاظلام، وهما يتنفسان أيضا الهواء الأسود الفاسد الذى يحيط بالأسرتين وينفث زفراته الفاسدة في وجهيهما الشابين ·· بهذا تسير المسرحية ويسير خط الصعود فيها الى طريق المصير ، ثم في لحظة ينتهى كل شىء وتقف الأسرتان فى المقبرة وقد انتهت كل مشاكلهما ·· ولكن متى ؟ ·· بعد خراب البيوت وفقدها من الشباب ومن الروح ومن الأمل ·

والمسرحية تجرى في أحداثها وتسرع نحو الهدف البعيد المميت حتى تصل لنهاية الهدف المشئوم · فبدون الصراع والتنافر بين العائلتين الذى يبدأ فى أول المسرحية وفور رفع ستارها لاتوجد مسرحية ، وهذا هو ظل الهواء الأسود الذى يهب منذ اللحظة الأولى على المسرحيـــة ، ويكشف حقيقة العلاقة بين العائلتين للجمهور ، وعلى هذا الحب وأجنحته نرى مشاهد الغرام والحب تتخلل المسرحية فى مرحلتها الأولى ، وفى المرحلة الثانية يصل الحب الى غنائيته الساخنة الايطالية الدافئة بمشهد الشرفة حيث تسير الأحداث موجهة نحو الآمال بسرعة ، وفى المرحـــلة الثالثة تأتى اللفتة الدرامية والوقفة الهـامة بموت تيبالت ومركتيو فى المشاحنة السلاحية التى تنتهى بنفى روميو الى مانتوا خارج فيرونا حيث تنتهى المرحلة بليلة العرس التى قلما نجد لها مثيلا فى الأدب العـالمى من ناحية الصفة التراجيدية التى تسيطر عليها وتغلفها ، وفى المرحلة الرابعة يتدحرج الحجر الأكبر فى المسرحية وتشرب جولييت المنوم ، وفى المرحلة الخامســـة تبرز مصائب القدر والدهــر والاضطهادات والخلافات ·

★★ التحليل العلمى لتراجيديا الحب ··

تراجيديا الحب هى المسرحية ·· بقوة الشـــاب الحبيب روميــو وقوة مشاعره الفياضة المتدلهة فى الحب المحاط بروح ايطاليا الساخنة ·· لا مكان للجنس أبدا وسط هذا الحب ووسط هذه المشاعر الفياضة ·· بل يجب الا يخطر حتى على أفكار الجمهور مثل فكرة الجنس ، لأن فى ذلك قضاء على التراجيديا نفسها · والقضية هنا قضية قوة رجل أو قوة انسان ، لايستطيع أن يحتمل شيئا ضد حبه الانسانى ·· هذه القوة التى تنتصر فقط فى موت الحبيبين ولا تنتصر فى عدم احياء ذكرى

شهيدى الغرام وذكرى الحب الطاهر والزواج الرسـمى السرى • وبين غمضة عين وانتباهتها يغير الله من حال الى حال • فهذا هو روميو الذى يصبح فى لحظــة حب جولييت آسره وسيده والمتصرف فيه والمسيطر عليـه ، وهو ما يحدث أيضا لجولييت بعـد الحفلة • جولييت ابنــة الرابعة عشر ربيعا وروميو الأكبر بقليل والشاب أيضا ـ صاحبا الحب الخالص الـذى يجعل الجمهور يتعاطف معهما من أجــل حبهما ، طالما أنه يسير فى مصلحة الشابين ولا يخدش الحياء أو الشرف أو تقاليـد الدين ، حيث يتناسى كل منهما حقيقته وليس زيفا أنه عدو للآخر •

والحب حسب ما أراده شيكسبير فى المسرحية فن كبير •• فروميو يريد أن يكون رجلا حيا بمشاعره كانسان عاشق ، وكذلك جولييت هى الأخرى تريد أن تحيا حياتها الطبيعية • ولهذا تسير المسرحية نحو المنطق الطبيعى الذى يمكن أن يتصرف به انسان فى حيـاته ، ومن ذلك تبرز سخافات الاضطهاد والتضاد بين العائلتين كابيوليت ومنتاجيو لأن هذا الصراع انما يقف فى وجه شىء طبيعى جميل ، وفى وجـه مشـاعر انسانية مشروعة وهى مشاعر الحب العذرى بين روميـو وجولييت •• العذرى وان تلامست الشفتان •• ووسط هذه الشرعية نرى السيوف تتلاحم والخدم يتصارعون الى جانب مظاهر التحدى والخصام ، حيث ينهمر دم جولييت وحبها على مذبح المشاحنات اللاشرعية ، وحيث تنتصر الغوغاء لوقت قصير على مشاعر الحب الشرعيــة ، وحيث تتفتح مظاهر شخصيات بما تحمله فى قلبهـا وبين ضلوعهـا من انسانيات وقيم ، كشخصية مركتيو رجل السيف ورجل عصر النهضـة ورجل الاخلاص ورجل التضحيات •

★★ الدراما الغنائية :

لأول مرة عند شيكسبير (بالنسبة لأعماله التى كانت قد صدرت حتى عام ١٥٩٤ م) نراه يكتب بهـذه الشـاعرية الغنائية ، فأعماله التى قبل ذلك من أمثال (هنرى السادس وكوميـديا الأخطاء وضيعة الحب والسيدان من فيرونا) ، لم تظهر فيها هذه الشاعرية الغنائية التى حملها روميو وجولييت • والمسرحية تفيض بالروح وبصدى صوتى موسيقى خاص بالنسـبة للتركيب الدرامى فيها ، وكذلك بالنسـبة للتركيب اللفظى الذى يسود شعرها ، وكأنها وتر كمان يشع بالحنـان والعاطفة والموسيقى العذبة • وكأن هذه الموسيقى تنبع من عالم آخر ، عالم جديد على جمهور المشاهدين لفرط رقته أو قل غرابته ان شئت •• وحتى رقة

المسرحية كعمل درامي نراها قد فاقت رقة قصيدتيه الشعريتين والغزلية التي تتجه مباشرة بدون دراما الى العاطفــة . وسبب ذلك أن النسيج الدرامي في روميو وجولييت كان من النــوع الذى يتضافر مع هذه السوناتا الجديدة وقيمها ، وشاعرية شيكسبير في المسرحية تغنى من القلب وتبكى من القلب أيضا ، بل هى تثور وتزعق من القلب أيضا على الشهيدين البطلين ولكن في رقة وعاطفة وموسيقى . وفى المسرحية تبرز الأماكن التى أراد المؤلف أن يعبر بها عن رقة الضعف الذى حمله بعض شخصياته ، فالثابت أن كل قصائده وغزلياته لاتستطيع أن تقول شيئا أبلغ من الحب الذى أورده فى مشهد من مشـــاهد الغرام فى روميـو وجولييت (مشهد الشرفة مثلا) ، كما أنها لاتستطيع أن تعطى احساسا بحب الصداقة والتضحية والمعرفة الانسانية أكثر مما قدمته لنا المسرحية فى شخصـــية مركتيـــو أو حتى هملت وهوراشـــيو وبروســـبيرو وريتشارد الثانى .

وفى هذا تبرز شاعرية شيكسبير ، فقد كان شاعرا حساسا يغنى وهو يكتب ، ويحمل مشاهده رقة هذا الغنـاء مبرزا اياها فى مشاهد تمثيلية على خشبة المسرح ، يؤيده فى ذلك اللغة الحلوة ذات الصـــدى الخاص والأنغام المعنية ، وكفانا ذكر منولوج شيلوك فى (تاجر البندقية) فى الفصل الخامس منها .

★★ راى فى رميو وجولييت ..

« المسرحية هى ومضة الموت الفجائية التى ترف على حب شــاب فتحيله الى تراجيديا » فلايمكن تخيل شخص كروميو وشخصية كجولييت فى سن الشيخوخة مثلا ، ولايمكن أيضا تخيلهما فى حـالة استرخـاء انفعالى أو هبوط داخلى ، ولا يمكن تصورهما شريرين ، واذا كنا نموت كمدا من أجلهما فى نهاية التراجيديا فان ذلك قطعا يذكرنا دائما بتنافر العائلتين بسبب مشكلة الحب الرئيسى . وتحليل الحب تحليل يفهمه الجميع على مر العصور والأزمان .. الا أن الحب النفيس الفريد هنا فى روميو وجولييت لايمكن الاتفاق على كنهه أو تقـــدير مستواه أو مدى عمقه أو صحته أو حقيقته .. ذلك لأنه يجعل من المسرحية متحفا يمتلىء بالنفائس وسرائر النفس البشرية وسكونها وأحلامها التى بين الضلوع .

وهذا الحب العظيم انما تعبر عنه لغـــة شيكسبيرية ساحرة . فمشهد الشرفة ومشهد ليلة العرس يقفان على أعلى المستويات بالنسبة للدراما وفعالية اللغة ، وروميو فى مشهد الشرفة يعطى من لغتـه التى

يتحدث بها ويسمعها الكثير • ولم ينطق شاعر حتى يومنا هذا بالحب مثلما نطق به روميو فى مشهد الشرفة ، فهو يصيب بذلك ما أراده المؤلف من ايضاح بذور الحب بين روميو وجولييت وغرابتـه • وجولييت أيضا تتكلم ببراءة وطفولة نادرة فى نفس مشهد الشرفة وكأنها تمثل الطبيعة •• وهى سرعان ما تطلب وتفكر فى الزواج وتسطع نظـــرات وأفكار النظافة الحسية والقداســـة والحب والوفاء والزواج على المسرحيـــة الشيكسبيرية • فاذا ما عرجنا على اللغة فى مشهد العرس وليلته العظيمة التعســة لوجـدناها موسيقى وكأننا نشنف آذاننـا بسيمفونية لبيتهوفن أو موزارت ، واللغة هنا ملائكية بمعنى الكلمة ، والربط بين العصفورين روميو وجولييت وبين طيور الصباح أمر غير غريب على مسرح شيكسبير بل هو امعان فى الشعرية الغنائية والواقعية والطبيعية معا ، ومشهد الفراق بقصره انما يبدو وكأنه طويل على العاشقين طول الدهر بأبديته •

★★ مواقف الضحك فى المسرحية ••

وهى تسير سيرا طبيعيا جنبـــا الى جنب المواقف الأخرى ، وهذه المواقف ليست من اختلاق شيكسبير فقد كان ذلك موجودا فى القرون الوسطى فى مسرحيات الأخلاق ، حيث كانت شخصية الشيطان وشخصية اللئيم • ولكن الجديد الذى أتى به شيكسبير فى شخصياته المضحكة أنه جعلها ترتبط ارتباط متضـــافرا مع النسيج الدرامى ، وجعـــل بذلك شخصيات الفتى والمهرج والمسلى المجنون تدخل وتخرج وتقفز بدون أن تظهر مضافة على النص ، وهو نفس تعبير هملت وملاحظته على من يلعب دور المهرج ونصيحته له بألا يقفز كثيرا بدون مناسبة •

ولكنه من الأهمية بمكان ايضاح ان شيكسبير انما أراد أن يكون الأصل فى هذه المسرحية هو التراجيديا ، وبعده يأتى الفرع وهو الضحك، هـذا الى جانب تشغيله التراجيـديا والكوميـديا فى أجزاء المسرحيـــة بالشخصيات المسرحية المناسبة التى تقف كمساعدة لشخصيات أخرى يدهمها خطر أو يصيبها هوان • فجولييت تقف الى جانبها المرضعة ومن العلاقة بينهما تخرج الكوميديا تضفيها شخصية المرضعة • وهى صورة واقعية محكمة الرسم تفيد الدراما وتعكس حقيقة فن شيكسبير الخالد • ومعرفة شيكسبير بجذور الشعبية الواقعية فى عصره هو الذى أملى عليه هذا المنهج فى رسمه لشخصياته وايراد علاقاتها على هذا النحو ، وبهذا أستطيع أن أقول أن المرضعة تقف على مستوى أول فى المسرحية رغم ظهورها الى جانب جولييت كعامل مساعد •• الأمر الذى يوضح اهتمامات

شيكسبير بهذه الأنواع من الشخصيات • وهو نفس الشيء الذى عنى به الكاتب فى شخصيات الخدم فى المسرحية الذين يكونون جانبا آخر من جوانب الكوميديا الملطفة للجو التراجيدى الخانق فى المسرحية كشخصية بيتر مثلا •

★★ الشكل الصبيانى فى المسرحية ••

حاول الشـاعر شيكسبير دمغ مسرحيتـه بالشـكل الذى يمكن أن يصور الأحداث التى تدور فيها المسرحية تصويرا صادقا وذلك بالنسبة لأبطاله الشباب أو الصبيان كما يقول بذلك مؤرخوه ، واسـتطاع شيكسبير بذلك فى المستقبل أن يكسب اهتمامات الشباب على مختلف العصور لمسرحيته روميو وجولييت ، وثبت فى القرن السابع عشر أن طلبة جامعـة أكسفورد بانجلترا كان لديهم اهتمامات منقطعة النظير بالنسبة للمسرحية خاصة فى المشاهد (الحامية) فيها والمتسمة بالحب وكلمات الشفاه والورود والجسد وحيث مقابلات الليل ونسيم المسـاء فى حديقة كابيوليت •

★★ الحب فى روميو وجولييت ••

أغنية الحب •• التى لايمكن تصورها أو تخيلها ، ثم بعد ذلك نسج مسرحية من خلال تجمع هذه الخيوط من خلال التخيل •• ولكن الأمر يقتضى أن يعيش الانسان حياة هذه الأغنية ثم ينشدها على أوتاره •• فالحب فى المسرحية حب لا تتسع له جنبات الأرض الفسيحة أو أراضيها الواسعة ، وهو أيضا ضعيف رقيق الملمس ناعم الوسادة حلو كالسكر مر كسم العقرب ، وهو يمثل الحر الشديد فى ربوع ايطاليا بسخونته التى تلسع ، وهو يمثل أيضا الرغبة فى الانطلاق نحو الحب الصادق القوى الأمين ، وهو فى هذه الرغبة يسير وكأنه عاصفة هوجـاء تقتلع الأشجار والجذور ، بل ان سيره يكاد يكون أسرع بكثير من انطلاق الريح• ولا يعنى هذا أن شيكسبير جعل حوادث هذا الحب ايطاليا لبرودة بلاد الانجليز لأنه هو نفسه وهو انجليزى كتب سوناتة روميو وجولييت ، بما لا يعادلهما أى حب حارق فى ايطاليا كلها • ولكنه كما ذكرت كان يلبس لكل شيء لباسه ، وقد أراد اختيار ايطاليـا لأن الجو والحرقة والرغبة قد تكون منطقية هناك فى فيرونا •

ومسرحياته مليئة بمختلف أنواع الحب ، ولكنه هنا فى روميـو وجولييت حب من نوع آخر ، أؤكد أنه (الحب) ، لا يجد مكانه على الأرض

ولا يتبعه فى سلوكه سلوك المحبين الآخرين ، ولذلك فهو مميت أيضا · وهو لايصلح بذلك للأرض التى نعيش عليها ، والأوكسجين نحتاج إليه للحياة ولكن الأكسجين النقى يقتل الحياة ·

والواضح أن صورة الحب فى المسرحية حاول شيكسبير اظهارها باللجوء الى المزج فى المسرحية بين القوة والضعف ، حيث يضعهما فى هارمونى من نوع جديد ، لم يسبق له ان استعمله فى واحدة من مسرحياته · فمواقف قوة وضعف مليئة بأصوات داخلية وهمسات داخلية تقف فى المشاهد الأولى لدخول روميو للمسرح ، ومشهد الشرفة ، وكذلك ليلة العرس مما يوقف التنفس فى الانسان متابعة لهذا الحب الكبير ·

والمسرحية بذلك بنوعيتها تقع تحت طائلة الحكايات المسرحية أو مسرحيات الحواديت التى كان يكتبها الشاعر شيكسبير وأقربها « حلم منتصف ليلة صيف » · وعائلتا مونتاجيو وكابيوليت الشريفان المتخاصمان لا نجد لهما أصل فى تاريخ فيرونا أو حتى فى ايطاليا كلها · وشيكسبير منذ اللحظة الأولى يضع مشاكل الأسرتين عند البدء ثم يعقبها على الفور أيضا بمشاكل الحب وقضاياه فى المسرحية ، هذا بينما تساعد مواقف الكوميديا ومشاهد الشعب على التخفيف من حدة الدراما وقوة التراجيديا السائرة بشدة الهشيم فى الحطب منذ البدء فى المسرحية ، يساعده على ذلك أن عصره كان يقبل بسهولة ويرتضى أمثال هذه الخصومات ·

ولقطة المقابلة بين العاشقين تحدد نوع الحب ومصيره منذ اللحظة الأولى لارتباط ذلك بضغائن الأسرتين ، ورغم أن هذه النظرة تعتبر عادة خيانة من جانب روميو لحبه الأول للفتاة روزالين ، فان ذلك يسجل قيمة حبه لجولييت ولا يضعه بين المخاتلين النصابين ، بل الغريب أن مرحلة انتقاله هذه برغم الظروف التى تحيطها تسير بروميو وبجمهور المشاهدين الى أنقى وأطهر حب عرفه الوجود والعالم · ويتضح ذلك تصويرا فى القوة الهائلة التى تشد روميو الى جولييت فى الحفل وقت تلاقى العيون ، والاثنان جميلان شابان متحرقان متشوقان متعطشان الى عالم الحب الساخن الملتهب وكانهما على ميعاد لهذه المقابلة ·· ولابد من ابراز ذلك فنيا عند الاخراج لأن بداية هذا اللقاء التاريخى انما هو بداية لمشاكل مسرحية شيكسبير ، وهو بداية أيضا للرحمة التى يتعاطف بها جمهور المتفرجين ، ثم هو أيضا بداية بدون نهاية للشعبية العالمية التى تحرزها المسرحية بنجاحاتها فى كل بقاع الأرض ·· ومقاطعات الحب

وعقباته من تقدم باريس للزواج الى مشاحنات ابن العم تيبالت لاتمنع الحبيبين من اللقاء حتى فى القبر وفى الرفات ٠

ومشهد الشرفة يضيئه القمر وكأنه شاهد رؤيا على هذا الحب وعلى هذه الليلة الكبيرة الخالدة التى يحدد فيهـــا المحبـــان الزواج ووقته بالتحـــديد ، وهو نفس القمر الذى يكون شـــاهد رؤيا على المأســـاة الشيكسبيرية تراجيديا الحب روميو وجولييت ٠

وآمال الحب عند الحبيبين لاتحقق أبدا ، بل نرى أن الأحداث تقف لهما بالمرصـــاد ، والحب ومستتبعـــاته اذا أراد الحبيبـــان تكملتـــه بتمازج الجسدين بعد أن تمازجت الروحان لايحدث ، والحب الذى أراد الحبيبان اطفاء ناره بالقرب بعد البعد لايحدث الا للحظات ليست بهـــا صفة الاستمرار أو الاستقرار ، لأن أمر النفى لروميو يمنع حدوث ذلك ، والحب الذى كان من الممكن أن يمهد لسعادة الحبيبين وسعادة العائلتين لايحدث ، ولذلك كان مصير الحبيبين غريبا ومميتا ومحزنا فى النهاية ٠

★★ لمحـة هامة :

والمسرحية روميو وجولييت لاتخلو نظرية الحب غير العادى فيها من قسوة تكاد تشبه فى روحها وشكلها قسوة القرون الوسطى وعذاباتها ، فالتراجيديا المؤلمة تعب كثيرا من معالم القرون الوسطى ، كما أن تصرفات المسرحية تشبه تصرفات مسرحيات القرون الوسطى حيث الجحيم وحيث النار والتعذيب ، وكل أمثال هذه الأشياء انما ترى بوضوح فى تصرفات الحبيبين روميو وجولييت وموقف الأسرتين منهما وفى الصـــورة التى رسمها لهما شيكسبير فى المسرحية ٠ فالمصـــير القاسى الذى لايرحـــم يصطدم بنفس الحبيبين وسلوكهما ، الأمر الذى يجعلنى أؤكد أن المصير والحظ والحكم والتكهن بالنجوم دلالات لها معانيها فى مسرح شيكسبير كان يرغب هو نفسه فى اتباعها واحلالها بصورها الخيالية فى مسرحياته٠ على كل ، فان سقوط الشهيدين روميو وجولييت لا يعنى سـقوطهما فى المسرحية ولا يعنى انحدار حبهما فهو باق وممتد امتدادا أبديا داخـــل القبر بدون ازعـــاج الوالدين ، بـــل ان الأسرتين بموتهما قد عادتا الى رشديهما وأصبحتا على خير ما يرام من العـــلاقة الاجتماعيـــة احتراما للجسدين العزيزين ، وكأنهما بهذا الموت الواحد الذى قضى عليهما قد أسبغا السعادة على الأسرتين بخدمهم وحشمهم ، وكان زواجهما اللذان أراداه كان شريطة القبر وحرم الميت ٠

والنظرة الفلسفية التى تكمن خلف هذا الموت وهذا القضاء انما هى نظرة تفاؤلية بالنسبة لاستمرار الحياة من بعديهما دون ازعاج لفيرون مقر معيشة الأسرتين • غير أن تشارلتون Charlton يؤكد عدم التكافؤ بين الاقطاع وبين المدنية مما نراه ممثلا فى التطاحن الذى لا يثمر ولا يفيد بل يضر ويؤذى ، وبخلاف شخصية تيبالت لاتوجد شخصية ايجابية واحدة تأخذ المشاكل مأخذ الجد ، وهو لهذا يعزى هذا العداء الى عدم الجدية فى مظهره ، غير أنه من الحكمة القول بأن شيكسبير نفسه أظهر الأسرتين على مستوى من السخرية بل وجعل الجمهور يسخر منهما •• هاتان الأسرتان اللتان حولتا الحب الطاهر الى رفات ، ولم يباركا هذا الحب الذى كان يمكن أن يحول الأسرتين وعلاقيتهما الى هناء وسعادة بدل الشقاء والتعاسة •

ولايمكن بطبيعة الحال وسط هذه النزاعات القاسية أن يتخيل روميو أو جولييت أو يخطر على بال أحدهما أن يطلب ذلك من الاهل ليتم الزواج ، الشيء الذى لم نجد له أية اشارة فى المسرحية ، وفى هذا سخرية أخرى من شيكسبير بالعائلتين النبيلتين ، كذلك لم يخطر على بال القس لورانس هذا الاذن لأنه أعلم بالأسرتين ، وبمدى التمسك وجذور الضغائن ، ولذلك سلك هو الآخر طريق السرية سريع المفعول ليعقد على الحبيبين •

★★ التحول ••

وهذا التحول يحدث فى المسرحية بعد قتل تيبالت ، ليس لانه ابن عم جولييت أو قريبها ، ولكن المشكلة أنه عين من أعيان أسرة كابيوليت ولذلك كان الحزن شديدا عليه ، وبفقده تفقد أسرة كابيوليت رجلا غير عادى من أسرتها ممن يحملون شعار الأسرة بعظمة وذكاء •• الأمر الذى يضع روميو نتيجة قتله لتيبالت موضع الضحية لعدم احترامه أوامر اسكالا أمير فيرونا ووقوعه تحت طائلة العقاب الحكومى •

ولكن ماذا تفعل جولييت ؟ انها تقف الى جانب روميو ، وحوار المسرحية يؤكد ذلك بشدة وبقوة وبحب وبعظمة وبتضحية من أعظم تضحيات الشابة جولييت ، ولماذا لم تهرب مع روميو اذن حسب ما أشارت أشعار بروك فى قصته المأخوذة عنها مسرحيتنا روميو وجولييت ؟ ذلك لأن الأمر ليس بالسهولة التى يمكن أن يتخيلها بروك ، فالمشاكل كثيرة أمام خطة الهروب أو فكرته فى المسرحية ، حتى لو هربا وحدث أن

قبض على روميو لكان مصيره الموت والفناء ٠٠ ان كل ما انتظرته جولييت هو أن يكون الزمن عاملا مساعدا على جمع الشمل مرة أخرى ٠

وكان من الممكن أيضا أن تعلن جولييت حقيقة زواجها بروميو عند الضغط عليها لتتزوج من باريس ، الا أن هذا الخاطر لم يخطر على بالها أيضا ، وفى هذا كشف لموقف الأسرتين يتعمد شيكسبير اظهاره ، أى أن المفاتحة حتى فى الوقائع الحادثة لايمكن لجولييت المسكينة أن تبوح بها ٠٠ فتبا لهذا الاقطاع البغيض ، وتبا لأخلاق تنمو وتشتد وتترعرع فى أحضان مجتمع يؤيد الكذب والخداع ٠ ولكننا نرى جولييت تعد نفسها للموت أمام لا آدمية الأهل ، ومن هذا يقيم شيكسبير قوتين متصارعتين فى المسرحيــة ، قوة الانسان الذى يقف فى وجه التقــاليد اللا انسانية ليكون ثائرا متذمرا من هذه التقاليد ٠

والفلسفة فى هذه النقطة بالذات قد أكدت التفاؤلية معليــــة من قيمة الانسان الثائر على تقاليد عتيقة خلفها مجتمع ظـــالم متعفن يدين بالكثير من عاداته وتقاليده لمجتمع القرون الوسطى وعصر ما قبل النهضة، وأفكار الحبيبين تلتقى دائما فى متاهات عليا لاتستطيع العقليات المتحجرة الضاغطة أن تفهمها أو حتى تعيها ، والحب بين روميو وجولييت جميل ، وأجمل منه كفاحهما ضد الأشكال البالية وصراعهما ووقوفهما فى وجه الوحش الأسود المسمى (بالتقاليد) ، وأمام ضغطه الظالم غير العادل ٠

بهذا ترتفع شخصيه روميو وشخصية جولييت الى مرحلة البطولة التى لاتقل بطولة عن أبطـــال المسرح اليونانى بعظمتهـــا وقوة تاثيرهـ الدرامى ، وانتقال روميو من حب روزالين ــ التى لم تبادله الحب ــ الى حب جولييت ، التى أعطته نفسها من أجل الحب ، هو اعلاء أيضا للشخصية البطلة روميو نحو احترام النفس وتقديرها وتقديسها على المستوى الذاتى٠ وروميو فى انتقاله لهذا الحب الجديد وقدرته على نسيان القديم أمر يدعو الى الاحترام والى تقدير هذه القوة الكامنة فيه ٠

ووقوف جولييت بدون أدنى رهبة لتقرر الموت وتفضله على زواجها بالنبيل باريس اعلاء آخر للشخصية البطلة جولييت على تحملها المصائب التى قضى بها عليها الدهر ، وعلى عدم ارتضائها الطاعة العمياء من أجل من أحبت ومن أجل حب خالص انسانى لزوج لم تمض معه غير ثلاث ساعات بعد الزواج ، الى جانب الاخلاص الذى يضيف قوة أخرى الى قوة بطولتهـــا ٠

وروميو يسافر الى المنفى مرتبطا بآلامه التى لا يعرف متى يتخلص منها أو يضع حدا لها تاركا حبيبته للقدر ٠٠ ان ذلك يزيد من عظمتـه كشخصية من شخصيات عصر النهضة برجولتها الفذة التي تتحمل الآلام في صبر حتى يحمى حبيبته وزوجته وملاكه ، وهو فى هذا يرتضى الظلم وسوء الحظ ليس عن ضعف بالطبع ولكن عن رجولة حقة ٠ وفى القبر يشعر كبطل بكل أعماله البطولية ، كذلك تقف جولييت نفس موقف البطولة والاحساس بها وتظهر شجاعتها عندما تبلغ بمقتل تيبالت فتقف عظيمة دون خوف ، بل انها تتحدث باتزان وبحكمة غريبة على سنها ٠٠ ولكن شيكسبير لم يهتم بالسن عند جولييت قدر اهتمامه ببطولتهـــا وبطولة تصرفها فى هذا المكان من المسرحية ٠

★★ لحظة اللقاء والتفجير العاطفى ٠٠

السرعة والعمق واللحظة الخاطفة والأمل والزواج والموت أيضـا ، كل ذلك يتركز فى لحظة اللقاء العاطفية فى الحفل المقنع ٠ والحب هنا بلحظته يمثل انطباعة السرور والابتسام والأمل الجديد والعشق ومولد الطبيعة ، الأمر الذى يجعل جولييت تهرع الى شرفتها تناجى حبيبهـــا روميو بعد انصرافه من الحفل مباشرة ، والملاحظ أن الفجائية تلعب دورا هاما فى المسرحية ، ففجأة يتقابلان فى لحظة ، وفجأة يثور تيبالت ويقتله روميو فجأة أيضا ٠

والنظرة الأولى بين روميو وجولييت تقيم مبدأ أو قل نظرية ان أردت أو دستورا حسب ظنى ، ســنه الحبيبـان بينهما يعمـلان به ويستريح قلباهما لنصوصه ومواثيقه ٠٠ ذلك أن كل منهما للآخـــر يفنى فيــه ، فجولييت ليست ابنة كابيوليت ، وهما معا فى واقعهما وحاضرهمــا لايمثلان الماضى ولا حتى المستقبل ، انهما يمثلان يومهما ولحظتهما فقط ٠٠ انهما يمثـــلان الحب الحـادث الآن بينهما والمسيطر على روحيهمـــا ٠ حتى لو ذكرا أحيانا الأسرتين وللحظة بسيطة غير ذات أهمية أثناء حوارهما عن الحب والأمل والروح والسعادة ٠٠ والمقابلة حتى فى القبر يشتم فيها أنهما يلمحان مصيرهما دون أن يعرف أحدهما بذلك ودون أن يشعرا حتى بهذا التلميح الذى يذكره اللسان ضمن ما يذكر من ذكريات الحب والغرام ٠ وهما رغم هذه الأحاسيس انما يحاولان بنـــاء قاعدتهما فى الغرام رغم كل العقبات التى تقف فى الطريق ٠ وعملية الكفاح هذه من أجمل الأساليب التي ضمنها شيكسبير المسرحيـــة ، رغـم أن كفاحهما لايسفر عن نتيجة ايجابية بالنسبة لسعادتهما ، ورغم اتصال الروحـين

والجسدين للحظات في ساعات قليلة ، واستنادا الى القبلة التى سماها المسرحيون قبلة المعرفة بينهما ٠

وموقف جولييت من باريس حين تقف لحظة لتعترف بكل شيء وبلسانها الطاهر البرىء ٠ شيكسبير يهتم جدا ببطلاته من هذه الزاوية٠ فهن اما نساء يسيطر على قلوبهن الحب حقيقة ٠ أو هن نساء فى طريقهن الى الحب مارين بمرحلة الشباب العاطر ٠ أو هن نساء أحببن فعلا ٠ ولكنه يصور جولييت كامرأة هى الحب نفسه ، فبدون الحب لاتوجد جولييت ٠٠ فروحها من روح الحب وعاطفتها من عاطفته وقوتها من قوته وضعفها من ضعفه وصراحتها من صراحته ٠ وهو أخيرا يزيد عن الحب الذى وضعه شيكسبير فى بورشيا فى تاجر البندقية طهارة وعفة ونبل أصالة ، وفى ميراندا رقة وعذوبة ، وفى بارديتا ثقة وأمانة ، وفى دزدمونة هبة ومسحة طبيعية ، وفى جولييت الحب نفسه جمالا وشاعرية ٠

★★ كيف بدأت قصة الاخراج للمسرحية ؟٠٠

كان الأستاذ السيد بدير قد أخرج مسرحية « هملت » للمسرح العالمى فى الموسم الماضى على مسرح دار الأوبرا بالقاهرة٠وكنت قد نشرت عنها دراسة نقدية تحليلية فى عدد شهر يونيو ١٩٦٥ من مجلة المسرح ٠ وكان المسرح العالمى قد أعلن أكثر من مرة حسب ما طالعتنا به الصحف أن السيد بدير سوف يقوم بتقديم مسرحية « روميو وجولييت » من اخراجه مفتتحا بها الموسم المسرحى ١٩٦٦/٦٥ ٠

وذات صباح قرأت بجريدة الأخبار تصريحا للسيد بدير باعتذاره عن اخراج روميو وجولييت لانشغاله بأعمال هيئة الاذاعة والمسرح والموسيقى حيث كان يعمل مستشارا فنيا لها ٠ ولم أدر ماذا فعلت بعد قراءتى لهذا الخبر فقد رفعت سماعة التليفون وطلبت الزميل حمدى غيث فى منزله ، ورأيت نفسى أعرض عليه – ان كان الخبر صحيحا – أن أخرج مسرحية روميو وجولييت وأمهلنى حمدى يومين حتى يتأكد بنفسه من السيد بدير ٠ وفى اليوم الثالث تلقيت مكالمة تليفونية من المسرح يخبرنى فيها بأنه قد وقع على الاختيار لاخراج رائعة شيكسبير روميو وجولييت ٠ وذهبت للمسرح العالمى وقمت باجراءات من ناحية اختيار النص ، وكانت هذه هى المشكلة الرئيسية فقد ترجم المسرحية ثلاثة مترجمين هم الأساتذة/ أحمد رامى ومحمد عنانى ودكتور مؤنس طه حسين ٠ وحملت نسخة من كل ترجمة الى جانب النص الانجليزى طبعة اكسفورد وطبعة كامبردج وكذلك النص المجرى

للاستئناس به وسافرت الى الاسكندرية حيث ظللت هناك أسبوعا كاملا أقلب الترجمات الثلاث لأختار واحدة تصلح صلاحية مسرحية لخشبة المسرح • ولا أريد فى كتابى هذا أن أسيىء للمترجمين ولكنى فى تقريرى الذى قدمته بعد ذلك والذى ذكرت فيه أسباب اختيارى لترجمة الأستاذ أحمد رامى قد أوضحت بالتفصيل الأسباب التى جعلتنى أقرر اختيـــار النص رغم أن رامى كان قد تصرف بالحذف فى بعض المشاهد والأشعار كالبرولوجات وغيرها من المواقع الشعرية الهامة التى ظن أنها قد تصيب الجمهور وبالملل • هذه الأسباب التى كانت تقول ، ان النص عند رامى يتفجر بلغة عاطفية تنتمى الى أحاسيس غنائية ومشاعر خلاقة تضفى على قصة الحب روميو وجولييت اطارا رائعا من سحر اللغة والأحاسيس والتعبيرات •• أضف الى ذلك قرب التعبير من لغة المسرح • لقد راجعت قدر امكانى وبعـد استعانتى بمختصـين من آداب الاسكندرية فى اللغة الانجليزية وبالأستاذ مكرم عبده عضو فرقة الاســكندرية المسرحيــة استطعت أن أعيد بعض المحذوف الذى رأيت اننى فى اخراجى للمسرحية مضطر بأن التزم النقل الصادق للنص الشكسبيرى • ولم يكن ينقص البدء بعد ذلك الا اجتماع الممثلين •

★★ دورا البطولة ••

كانت أعقد المشاكل مشكلة دورى البطولة روميو وجولييت •• ذلك لأن المسرحية لاتقدم فى أوروبا الا اذا استطاع مسرح من المسارح الحصول على الشخصيتين الملائمتين تماما من بين ممثليه أو ممثلاته • ولكن الحال فى مسرحنا العالمى كان يختلف فلا يستطيع أحد أن يفهم كيف يتم اختيار المسرحيات أو حتى الأســاس المنطقى أو التسلسل التاريخى أو المنهج العلمى الذى تقرر به هذه المسرحيات • وليس هذا طعنا فى نقطة الاختيار بقدر ما هى دعوة الى التخطيط المعلن الذى يستطيع به الجمهور والنقاد محاسبة الادارة هناك على سياستها بشأن مواسمها المستقبلية ، ان كانت هناك رغبة فى قيام مسرح خاص يهتم بالتراث العالمى لينهل منه ويعطى لجمهور الثقافة • اذ أن هذا الجمهور الذى هو المرتاد الحقيقى للمسرح العالمى ، يجد أن من الامتاع الذهنى محاولة ايجاد ربط علمى بين ما يقدم له وبين ما تفرضه نظامية العمل المسرحى وعروض المسرح العالمى • المهم أننى بطبيعة الحال لم أجد من بين ممثلى مسرحنا العالمى من يقـوم بدور روميو أو من تقوم بدور جولييت كما أننى لم أستطع تفســير اختيار المسرحية • وفكرت أول ما فكرت فى كرم مطاوع على اعتبار أنه مثل هملت لشكسبير أيضا ولنفس فرقة المسرح العالمى فى العام الماضى ، كما فكرت

فى زيزى البدراوى لتقوم بدور جولييت على اعتبار أن موهبتها ورقتها يمكن لها بكثير من التدريب والمران للمسرح أن تعطيا قوام هذه الشخصية المعقدة · الا أن مطاوع أمهلنى فترة ثم عاد فاعتذر لانشغاله ، كما أننى وجدت أن زيزى لابد لها من طول مران اقتنعت هى به وضايقهـــا فى التنفيذ ارتباطها بالعمل السينمائى · ووقعت فى مشكلة ، وكنت قد شاهدت نجمة السينما سعاد حسنى وفكرت فى الاستعانة بها فى دور جولييت على أن تجتاز هى الأخرى فترة المران المسرحى الجاد حتى تستطيع أن تعوض بطبيعة الحال بعدها التام عن خشبة المسرح ، واتصلت بها فعلا ، وقبلت سعاد بل طائرة من الفرح ·· الا أن المواعيـــد التى كان المسرح العالمى قد حددها للعرض تعارضت هى الأخـــرى مع أعمـــال سعاد حسنى السينمائية فاستبعدت هذه الفكرة أيضا · واقتناعا بقيم الشباب خاصة في البلاد الاشتراكية التى تعلمت وتلقيت فيها دراستى ، قررت أن أسند دورى البطولة الى وجهين جديدين ولننتظر نتيجة التجربة الجريئـــة ·

كنت قد شاهدت صيف عام ١٩٦٥ الشاب نور الشريف فى معسكر للتربية المسرحية أثناء القائى بعض المحاضرات المسرحية هناك وفى قطعة من دور هملت ، وقررت أن يقوم هو بالدور ، خاصـــة وأنه كان طالبـــا بالسنة الثالثة قسم التمثيل بالمعهـــد العـــالى للفنـــون المسرحيـــة فى ذلك الوقت · كما أننى عدت بمخيلتى الى الوراء عندما كنت خبيرا فنيا للمسرح بجامعة القاهرة عام ١٩٦٤ م وكنت أسعى وقتها لاخراج مسرحية تينسى وليامز الشهيرة (هبوط أورفيوس) حيث كانت تعمل معى طالبة من كلية الآداب اسمها سناء ماهر ·

وطلبت الاثنين على الفور فقد كانت هذه فرصة العمـــر لكليهما · واشترطت على كل منهما أن يبذل ست ساعات الى جانب الست ساعات المخصصة لجلسة التدريب ·· فقبلا ··

★★ بقية الأدوار الهامة ··

كان من الطبيعى ونحن نقدم عمـــلا شيكسبيريا كهذا أن نستعين ببعض النجوم الذين يمكن لهم أن يساعدوا البطل الجديد والبطلة الجديدة على السير فى طريق المسرحية بنفس النجاح الذى كنا نترقبه من كبـــار الممثلين والممثلات الذين كنا نفكر فى اختيارهم للقيام بالأدوار الهامة فى المسرحية الى جانب اشراك كل أفراد الشعبة التى كان مقررا لها بالمسرح العالمى أن تقوم بتمثيل مسرحيتنا روميو وجولييت ·

★ **دور المربية ..**

لم أكن أتصور وحتى هذه اللحظة لا أستطيع أن أتصور ممثلة غير الممثلة القديرة نعيمة وصفي في هذا الدور . فالشخصية الى جانب خفة ظلها فانها تتطلب من ممثلتها أن تكون لديها القدرة على الانتقالات السريعة بمختلف المشاعر .. فهي تضحك جولييت ، وهي في لحظة تتبعها تتصنع (التقل) وهي تسرع الى حبيب سيدتها روميو لتبحث عنه بين الأصدقاء وفيها من الجرأة الكثير الذى تقود به خادمها بيتر وتتعرف به على روميو من بين أصدقائه المهرجين . كما أن المرحلة الثالثة في دورها في مشهد اغماء جولييت واعتقاد الأسرة بوفاتها تقتضى عليها أن تصـــل الى قمة الاحساس التراجيدى الذى يعادل نهاية مسرحية سوفوكليس « أوديب الملك » حين يسير وحيدا الى مصيره المحتوم الذى دبره له القدر الغاشم . وشخصية كشخصية المربية تهرع وتسرع وتسخر بخفة وتذوب في حب جولييت حبا يعادل حب الأمومة . من أجل كل هذه الاعتبارات اخترت أول سيدة تخرجت في المعهد العالى للفنون المسرحية .. اخترت الممثلة نعيمة وصفى .

★ **دور القس لورانس ..**

لم تواجهنى صعوبة فى اختيار هذه الشخصية التى تتمتع بصوت رخيم عريض مقنع . صوت كأنه السحر وكأنه البلسم للجـــراح .. صوت قدير على التأثير وعلى اقناع جولييت بتناول السم فى جرأة غريبة . ثم ان الميدان الذى تتحرك فيه هذه الشخصية يفرض عليهـا أن يكون ممثلها من بين الممثلين المحترفين الذين قضوا وقتا طويلا فى باع التمثيل المسرحى . فأماكنه محـددة جـدا على خشبة المسرح وهو يتصرف بميزان دقيق سواء فى الحركة أو فى المشية أو فى تحريك الأطراف مما يساعد الشخصية على البروز وكأنهـــا قدر هى الأخـــرى . وبترشيح الممثل عبد الرحيم الزرقانى استطاعت التدريبات أن تقترب كثيرا من روح النص الشكسبيرى .

★ **دور كابيوليت ..**

اخترت الممثل القدير شوقى بركة لهذا الدور . واذا كنت أخلع عليه لقب قدير فذلك رأيى كمخرج لهذه المسرحية . لم أكن أعرف شوقى قبل ذلك كنت قد شاهدته فى أكثر من مسرحيـة على خشبة المسرح .

وراعنى صوته وراعتنى طلعته وأسرتنى بعد عملى معه جديته فى العمل ٠٠ هذه الجدية التى يفتقدها كثير ممن يعملون فى حقل المسرح المصرى ، ودون ما تزييف استطيع أن أؤكد من خلال تجربة روميو وجولييت أن التجسيد العضوى لدور كابولينت لايستطيع ممثل آخـــر أن يصـــل الى المراحل التى وصل اليها الممثل شوقى بركة فيها ٠

★ دور ليدى كابيوليت ٠٠

كنت قد فكرت فى اسناد الدور للسيدة زوزو حمـــدى الحكيم ، ولكن ظروف المسرحية المادية حالت دون التعاقد معها فى ذلك الوقت رغم تفضلها بحضور جلسة تدريب واحدة ، ثم اعتدلت ظروف المسرحيـــة المادية واستطعنا بعد ذلك الاستعانة بالسيدة الزميلة عزيزة حلمى التى أعطت كل ما طلبه المخـــرج لها من مقومات خاصـــة بشخصيتها فى المسرحيـــة ٠

★ دور بيتر ٠

ان دور بيتر يتطلب ممثلا خفيف الظل ٠٠ اذ ان هذا التابع الذى دائما ما يتبع سيدته المربية يقدم معها تشكيلا كوميديا وكانهما (دويتو) . التزاما بما حاول شيكسبير رسمه واكتمالا للصورة الكوميدية التى تخفف بين الحين والحين من تراجيديا الحب روميو وجولييت ٠ وقد وجدت فى الممثل أحمد أبو زيد بحكم تكوينه والألوان التى يمثلها خير من يستطيع من وقت ظهـوره حتى انتهاء دوره أن يركب ثيمـة واحـــدة مع السيدة نعيمة وصفى ٠ كما أن قدرة أحمد أبو زيد على التحكم فى صوته استطاع هو أن يغير بها بعض الشىء الطفيف ليلمع به شخصيته بيتر ٠

★ أمير فيرونا ٠٠

واخترت الممثل ابراهيم سيد زميلى فى فرقة المسرح الحر للقيام بهذا الدور ٠٠ لم يكن الاختيار الا تصميما على البحث عن الشخصـيات الشكسبيرية أينما وجـدت ٠٠ ذلك لان طبيعـة الدور تقتضى بأن يتمتع صاحبها بمظهر عال الى جانب تمثيله لبعض مواقف الحزم أمام جمهـور مدينة فيرونا ونبلائها وخدمها ، وهو فى هذا الجانب يمثل القوة الحاكمة دون الاخلال بمظاهر النبالة وأصلها ٠٠ أعنى دون التورط فى الانفعالات الزائدة أو التى تصل الى درجات عالية من الهيـــاج ٠ وكانت طبيعـة ابراهيم سيد كممثل مناسبة تماما مع الشخصية ٠

★ أدوار هامة أخرى ٠٠

استعنت فيها بأبنائى طلبة المعهد العالى للفنون المسرحية وطلبة جامعة القاهرة كتدريب لهم ٠ وحاول كل منهم بكل ما وسعه من طاقة ومن الاخلاص الأكاديمى أن يقدم دوره وأن يلتزم وأن يضيف كثيرا الى التجربة ٠٠ الأمر الذى جعلهم يقبلون العمل بالمجان حينما حاولت ادارة المسرح العالمى أن تشرح لهم عجزها عن تقديم المسرحية نظرا للضائقة المالية التى تعانيها فى موسمها المسرحى عام ٦٧/٦٦ ، كما لايفوتنى ان أذكر الحقيقة الأخرى وهى معاونة أبطال المسرح العالمى للتجربة من أمثال الممثلين حسين عبد القادر ، محى الدين عبد المحسن ، سمير سـعد ، أنور رستم ، عبد الرحمن الشافعى ٠

★★ تدريبات شـاقة

بدأت جلسـات التدريب يـوم ١٩٦٥/١٠/٢ على مسرحيتنـا « روميو وجولييت » ، كان المسرح العالمى قد أمهلنى مدة شهرين لاخراج المسرحية ، وكان من الطبيعى أن أصارح المشتركين على جميع المستويات أن الوقت غير كاف على هذه الصورة التى تسلمت بها العمل ٠ كما أننى لا أستطيع أن أحجب عن القارىء حقيقة القصة القاسية التى طلبت أن يبدأ وينتهى بها العمل ، ذلك أننى رأيت أن تكون مدة جلسة التدريب اليومية ست ساعات ٠ لا أنكر أننى كنت عنيفا مع الممثلين والجهـاز المعاون ، ولكننى فى الوقت نفسـه كنت مضطرا الى ذلك فلم يكن من المعقول اخراج المسرحية فى شهرين على اعتبار ثلاث ساعات يوميا ٠

لا أنكر أيضا ان كبـار الممثلين النجـوم المشتركين من أمثـال نعيمـة وصفى والزرقانى وعزيزة حلمى وشـوقى بركة قد صرحوا بأنه لولا علاقة الزمالة القديمة بينى وبينهم فى معهد التمثيل لما قبلوا العمل على هذه الصورة القاسية من الارهاق ٠٠ فى الوقت الذى كان أبناؤهم وتلاميذهم غالبا ما يتقاضون نفس الأجر عن مسرحية كوميدية لايستغرق اعدادها أكثر من أسبوعين على الأكثر ٠ لقد اعتبرت هذه اللفتة الكريمة منهم جميلا شخصيا حملونى اياه ٠ كانت الأدوار الشيكسبيرية بطبيعـة الحال عاملا ثانيا فى قبولهم العمل لأنهم ــ حسب ما صرحوا ــ أحسوا بعظمة المسرحية وقوتها والوحدة الفنية فى روميو وجولييت ٠

سارت التدريبات على هذا المستوى الشـاق الذى أصرح بأننى لم يسبق لى العمل فى مسرحية على مثل هذا النحو من الجدية والقوة ٠

كانت هذه أولى مسرحيات شكسبير التى أتناولها فى بلدى . فقد سبق لى أن اشتركت بالعمل فى مسرحيات كثيرة له واضطلعت بدور هام بالخارج فى اخراج مسرحيته الكوميدية « سيدات وندسور المرحات » ، وكنت أؤمل الكثير لهذا العرض بعد أن عركت مؤلفين سابقين فى المسرح المصرى من أمثال تشيكوف وجوركى وآرثر ميللر وأرسطوفانيس وبرخت . كان هذا هو الدافع لى على تقديم شيكسبير فى صورة ملائمة له بعد أن غاب طويلا عن جمهورنا المصرى المعاصر .. منذ أخرج نبيل الألفى مسرحيته الشهيرة «مكبث» فى المسرح القومى عام ١٩٦٣ م . وكنت أعانى بطبيعة الحال من نفس المشاكل ونفس الأسلوب الذى تتعامل به مسارحنا ، وبطبيعة الحال فقد كان ذلك يشكل خطرا داهما اذا ما كان النص على مثل هذا المستوى من الجدية ومن المفهوم الدرامى القيم الذى يتمثل فى مسرحية روميو وجولييت . لا أنكر أننى كنت أسمع فى بعض جلسات التدريب صوت عمال البوفيه (يدردشون) على بعد خطوات من جلسة التدريب وأجراس التليفونات تدق بين الحين والحين ، أضف الى ذلك عدم ثبات المكان الذى تجرى فيه التدريبات ، فيوم فى مسرح الهوسابير وآخر فى مسرح ٢٦ يوليو ومرة ثالثة فى دار الأوبرا ، وكان المخرج والممثلين قطعا من الشطرنج يحركونهم كما يشتهون أو يودون ، وعليهم بعد ذلك أن يخرجوا هنا !!

كنت فى كل يوم ألتصق أكثر من اليوم السابق بالممثلين النجوم وممثلى المسرح العالمى ، وكنت أحس أن تقدما يطرأ على العمل يدفعه الى التقدم .. لايمنع ذلك من وجود بعض العراقيل كغياب ممثل الى قزقزة لب من آخر الى استهتار بجلسات التدريب كانت مخصصة لتدريبات السلاح الى غير ذلك من المعاصى التى ترتكب باسم الفن المسرحى فى بلدنا وتحت ستار (الماهية الضعيفة) .

لا أنكر أيضا اننى سهرت الليالى الطوال حتى بعد بدئى للتدريبات وبعد قطعى لمراحل هامة فيها لابحث عن مختلف الآراء والدراسات التى تحدثت عن المسرحية ، ولا أنكر أيضا اننى فور عثورى على شىء كنت أنقله الى الممثلين فى اليوم التالى مشاركة منهم لى فى العمل الذى كنا نحاول أن نضعه على خشبة المسرح وفى أبهى صورة كنا نتخيلها للمسرح المصرى .

وفى مسرح ٢٦ يوليو حيث بدأت تدريبات الحركة المسرحية وضعنا ديكورا كروكيا عانينا كثيرا حتى حصلنا على قطع منه لتساعد تخيل الممثل للتعرف على الأماكن التى سيتحرك فيها أو يجلس فيها أو يخرج

منها . لم تكن لدى العمال فكرة عن قيام ديكور كروكى شبيه بالمصمم للمسرحية ، وبعد عدة أيام كانوا قد استطعموا العملية ، وكنت أعانى وقتها من ترميمات كانت تقام فى مسرح ٢٦ يوليو فى نفس وقت جلسات التدريب الى ان أصدرت أمرا يتوقف أعمال الترميم قبل الثالثة بقليل حتى أستطيع ان أعمل من الثالثة الى التاسعة مساء .

وبالطبع لم تكن التدريبات تسير على ما يرام .. اذ كيف يمكن تخيل ٦٠ ممثلا يحضرون يوميا بانتظام لمدة شـــهرين ، كانت الاذاعة والتليفزيون والسينما عاملا من عوامل معاكسة المسرح خاصة فى مسرحية مليئة بالممثلين كمسرحيتنا هذه ..

وكنت ضمن البحوث قد عثرت لدى المركز الثقافى السوفيتى على فيلم لروميو وجولييت بالباليه الملون ، فرتبت ثلاثة مواعيـــد ليعرض الفيلم ثلاث مرات للمشتركين فى المسرحية عامة وذهبنا أكثر من مرة مع الممثلين ومساعد المخرج وكل الجهاز الفنى من مهندسى ديكور الى عامل اضاءة ليحاول كل منهم تقريب نفسه وأحاسيسه أكثر وأكثر عله يجد فى أحاسيسه شيئا جديدا يضيفه الى المسرحية العالمية . وكانت الموسيقى التى وضعها الفنان الروسى سرجى بروكفيف عاملا هاما على تقريرى نقلها الى المسرح والعمل بأجزاء منها مناسبة للمواقف المسرحية . وكنت أسعد كثيرا وأنا أرى الفنانين يقبلون على مشاهدة الفيلم وعلى مناقشة الحركة عند الممثلين وعلى التفاصيل الكلية والجزئية التى كانت تتعرض لمناقشاتهم من أجل الدراسة ومن أجل احياء الفن الحقيقى . فن المسرح العظيم ، كل بجهوده الخاصة وبما تقدمه له أحاسيسه وقريحتـــه وثقافتـــه من اضــــافات .

★★ معركة مع الاطار المادى ..

كنت قد التزمت مع نفسى أن أقدم شيكسبير بصـــــورة مشرفة على مسرحنا المصرى ، وأعتقد أن أى مخرج يقع فى قبضته نص كهذا النص لابد وأنه متبع نفس الأسلوب ، فهذه فرصة العمر للمخرج المسرحى فى أى بلد ما أن يتوج أعمـــاله بعمل عظيم من أعمـــال الشاعر شيكسبير - وقد أعلنت ذلك فى مقدمة كلمتى التى حواها برنـــامج المسرحيـــة حين نقلت رأيا كبيرا للشاعر الألمانى جيته فى مسرحيات شيكسبير حيث قال « انه ليسرنى سرورا بالغا أن أجد فى وسعى أن أساند رأى تييك Tieck فيما يبديه من حماسة لما فى مسرحيات شيكسبير من وحـــدة وتماسك واصراره على ان تمثل كما هى دون حذف أو تعديل أيا كان هذا الحذف أو ذاك التعديل . » جيته « .

كما إنني أوردت ضمن البرنامج فقرات قصيرة عن شيكسبير بينت فيها حقبته التاريخية (١٥٦٤ ـ ١٦١٦ م) ، وأن تراثه في المسرح ٣٧ مسرحية ، وأن أعماله تميزت بالشعر الفراغى Blank VERSE الغنى بالثورة اللفظية ، وأنه اختار فى مشاهده طريقه المزج الفنى للانفعالات المختلفة ٠٠ فالشخصيات تضحك وتبكى وتبتسم وتتعذب وتقاسى وتستعر وتتعالى ، وأنه اهتم كثيرا بشخصياته النسائية فقدم كليوباترا وكورديليا وبتريشيا والنبيلة روزيللون وكاتالين واليزابيث ومارجيت وأنا والنبيلة يورك وبورشيا وليدى مكبث ، وأنه هو أول من تحدث عن معالم الطبيعة بوفرة فى مسرحياته وعرف بأسماء الزهور والعطور وأمثلة العجائز والحكم والأقوال المأثورة والأحلام وأنواع الحيوانات والأسماك وأسماء لليالى ومشاهد النجوم وطلوع القمر وخسوفه والبحار والمحيطات وأنه ضمن مسرحياته (الشعبية) بفلسفة خاصة وهى اشراك بعض مجاميع الشعب فى المشاهد المختلفة لتعيش بكيان هام بين الشخصيات النبيلة التى كانت عادة ما تكتظ بها مسرحياته ٠

وكان كل ذلك يدفعني الى أن اتحسس الأشياء قبل اصدار أية أوامر أو اقتراحات ، حتى تسير الأمور فى المجرى الطبيعى لها ، من أجل عيون المسرحية (روميو وجولييت) ٠٠ لذلك لم أتردد فى اختيار د ٠ رمزى مصطفى مهندس ديكور للقيام بتصميم ديكورات المسرحية ، ولقد حذرنى المسرح العالمى كتابة من التعاون معه نظرا لاخلالات قام بها ـ حسب ما يقولون ـ فى مسرحية سابقة كان هو أيضا مصممها هى مسرحية « أنتيجونا » ٠٠ الا أنه حرصا على المسرحية واقتناعا منى بقيمة الثقافة صممت على أن يقوم رمزى بتصميم الديكور ٠٠ الأمر الذى ساعد مستقبلا على عدم ظهور المسرحية بعد أن تفاقمت العلة واتحدت الظروف السيئة ضد ظهور روميو وجولييت على المسرح المصرى ٠

واخترت أيضا الفنان الموسيقى عزيز الشوان ليختار معى أجزاء من موسيقى العالمى بروكفيف ومن فيلمه الملون روميو وجولييت تقديرا منا للجهود الموسيقية العظيمة التى تبذل فى الخارج لأمثال هذه الأعمال الفنية واقترابا من الروح الفنية العالمية للمسرحية الشكسبيرية ٠

واختير الأستاذ عثمان صبرى مدربا للسلاح وكنت أعرفه منذ كان يقوم على التدريس لنا فى معهد التمثيل ، كما اخترت السيدة مارشيللا خليل لتدريب رقصة الحفلة فى اللوحة الخامسة من المسرحية ٠

كان الهدف فى هذا الإختيار هو تجنيد كل العناصر الممتازة كل فى فرعه ليساهم ولو بالقليل في عمل نرجو له جميعا الظهور وعلى المستوى الحسن ٠ واعترض المستشار الفنى السيد بدير على قيام د ٠ رمزى بالتصميم لوجود مصممين معينين داخـــل الهيئة ، وصممت على رأيى ، ولم ينقذنا من هذا الاعتراض الا انضمام صوت حمدى غيث الى رأينا الفنى فعادوا ووافقوا ٠

كنت بطبيعة الحال قد أمضيت ساعات وساعات مع المصمم وحددنا (البروجكشان) والألوان ، وشرحت فكرتى على أن تخرج المسرحية فى مسرح دوار صناعى يقيمـه مهنـدس الديكور ، حتى يمكن ضبط عمليه التتابع للمشاهد الكثيرة المنتشرة على طول المسرحية دون استعمال ستارة مقدمة ثانية خلف الستارة الأولى يجرى أمامها التمثيل فى حالة اعداد ما خلفها ٠ وقد صممت على المسرح الدوار حتى أتفادى هـذا العجز الفنى الذى سارت عليه مسرحية (هملت) عندما قدمهـــا المسرح العالمى فى موسمه السابق ٠ واهتماما بالجمال وعلمه رأيت من الأفضـــل تقـديم المسرحية على هذه الصورة التى تتيح للجمهور مشاهدة المشاهد الواحدة تلو الأخرى دون ما حاجة الى اسدال ستارة والتمثيل أمامها ريثما ينتهى العمال فى الخلف من تجهيز المنظر الآخر الذى يليه ٠

اذ أن هذه الطريقة بطبيعة الحال تفقد نصف أماكن المسرحية فى الاعلان عن نفسها ، لأن هذه الستار الثانية التى يجرى التمثيل أمامها لاتستطيع التعبير عن المكان أو الوحـدة المكانيـــة المطلوبة مهما تغيرت الاضـــاءة المسرحيـــة ومهما أضيف اليهـــا من أثاث أو اكسســـوار ، حتى لو استعملت هذه الطريقة أيام شيكسبير نفسه ٠ فالتقنية الآن قد تغيرت ٠

الا أن القرص الدائر الصناعى الذى يقام فى أوروبا فى أسبوع على الأكثر ويضاف أحيانا اليه عدة أقراص دائرية ومستطيلة صناعية فوق خشبة المسرح الدوار الكهربائى هناك ٠ قد اقتضى تجهيزه عنـدنا عشرات الشهور ٠ ليست هذه مبالغة ولكنها الحقيقة ٠ وكنت قد صممت الحركة المسرحية للممثلين على أساس قيام القرص الدائرى الصناعى بتغيير المناظر من مشهد الى آخر ٠ ولكننا فوجئنا بعد قطع مرحلة هامة من الأداء التمثيلى أن التصميمات التى قدمها المصمم متأخرا بعض الوقت أيضا ــ تعثرت بعض الشىء فى مكاتب المشتريات ولجانها ٠٠ الأمر الذى أثبت أن الاداريين القائمين على هذه العملية الشرائية لم يختاروا لحبهم فى المسرح وانما جاءوا موظفين ليعملوا فى المشتريات أو غيرها من الادارات المشرفة

على تجهيز تنفيذ الاطار المادى في المسرحيات المختلفة · وحاولت أن أسير بالعجلة شارحا الظروف والمواعيد المرتبط بها ومفسرا سبب هذا التدخل منى فى أعمال الادارة ، لأن الطريقة التى تسير بها انما توصل الى طريق واحد فقط هى التعطيل ، وهى مضيعة وقت الفنانين ، وهى النيل من أعمال الفنان وهو أسمى ما يقدم بروحه ، وهو التركة المثقلة التى يعانى منها الفن المسرحى أولا وأخيرا نتيجة قيام مسرح بلا دستور يحدد لكل ما له وما عليه · وكنت أعرف من تجاربى السابقة أن هذا مؤد الى مشكلة كبرى ، الا أننى مع هذا ـ حرصا على تجهيز عملى مع الممثلين ـ كنت أنهى كل تدريباتى فى الست ساعات اليومية التى حددتها ، الى جانب أننى كنت قد بدأت فى اعداد مواقع الاضاءة المسرحية وتسجيلها على نسخة الاخراج فعلا ·

وحاولت حسم القضايا فطلبت عقد اجتماع بالمسئولين ولكنهم كانوا منشغلين بما يقدم فى مسارح أخرى من كوميديات ورقص شغلت جمهورنا فترة عله الآن يعانى من الاستفاقة منها ·

وبين فترات الراحة كان يأتى الى منفذ الباروكات بعد أن كنا قد سلمناه الرسم الخاص بهـا وكذلك حـددنا له الألوان حسب ما قدمه المصمم ·· ولكن عقبات كانت تقام فى الادارة ، اذ تقدمت اقتراحـات لتأجيرهذه الباروكات ·· وكيف نؤجرها اذا لم تكن هذه النماذج التى اخترناها موجودة !! ولكن هكذا كان نظام المسرح وقتذاك · وصممت على أن تصمم الباروكات · وأذكر أننى رفعت سماعة التليفون وكان الذى يتولى هذه المهمة هو محمود السباع وأخبرته أن يحاول أن يكون ثوريا فى حسم الأمور خاصة مع مسرحية روميو وجولييت التى لم يكن قد بقى على عرضها أكثر من اسبوعين فوعد بذلك · الى أن جاءنى منفذ الباروكات بعد عدة أيام يشكو من عدم بت الادارة فى مسألة الباروكات ·· وكأنها قضية ·· وكأن القائمين على تنفيذ هذه الأعمال الفنية لا يعلمون أنهم أتوا الى أماكنهم الادارية هذه لتسهيل مهمة الفنان وليس لعرقلته أو قيام وصـــاية عليه · ولكن كيف يحــدث ذلك ؟ وأين اذن فعالية الادارة فى الفن !!؟ ·

**** تسليم المسرحية ··**

كانت التدريبات قد وصـــلت الى مستواها المطلوب ، وكنت أتلفت حولى عن اطار مادى فلا أجد ديكورا أو ملابس أو قطعة اكسسوار أو حتى

مسرحا أقدم عليه العرض ، ولم أجد بدا من اخطارى للمسرح العالمى بتقديم الجلسة النهائية للتدريبات على مسرح ٢٦ يوليو حتى بدون الملابس وبدون الاضاءة وبدون الموسيقى التصويرية ٠٠ ذلك لأن الممثلين كانوا قد وصلوا نتيجة الاجهاد اليومى الى حالة توتر جعلتهم يتطلعون بطبيعة الحال الى اليوم الذى يجنون فيه ثمرة جهودهم بعد هذه التدريبات الشاقة ٠

وكنت قد تعرضت لمشكلة ظريفة أرى من الأوفق سردها أيضا وهى مشكلة (تسجيل الموسيقى المسرحية المصاحبة) ٠ فكما سبق وأوضحت كنت قد اخترت بعد عدة جلسات فنية مع عزيز الشوان ومشاهدتى الفيلم الروسى الباليه روميو وجولييت الأجزاء التى يمكن الاستعانة بهـا من الفيلم ٠ ثم أخطرت الادارة فى المسرح بذلك لتقوم على انجاز هذه المهمة الفنية ٠ وكان لابد للروتين فى كل مرة وفى كل مرحلة أن يخرج لسانه لنا ليثبت وجوده ٠ فقامت مشكلة شراء الشرائـط التى سيتم عليهـا التسجيل وطلبت ثلاثا منها ، الا أنهـا لم تصـل الا بعد عدة مكاتبات استغرقت عشرة أيام ٠٠ ثم وصلنا للمشكلة الأهم وهى التسجيل ٠ ولم يكن هناك بد من الذهاب الى التسجيل باستوديوهات التليفزيون حسب القواعد ٠٠ ذلك لأنه محظور التعامل مع الاستديوهات التى تعودنا أن نسجل فيها الموسيقى المسرحية أيام المؤسسة وأحدها استوديو يقع فى ميدان العتبة مجهز بكل الوسـائل ، وتقدم فيه السيدة أم كلثوم كل تسجيلاتها الغنائية لدقة أجهزته ٠ كنت قد طلبت التسجيل فى هـذا الاستديو حسب العادة ٠٠

ولكن طلبى رفض ٠ وعبثا أوضحت أن التسجيل بالتليفزيون لن يأتى بنتائج طيبة نظرا لمعـاملات سابقة وانشغالهم هناك بأمر البرامج التليفزيونية نفسها ٠٠ الأمر الذى يعتبر المسرح لديهم غير ذى أهمية حتى بالنسبة للمسئولين أو المســجلين بالتليفزيون ٠٠ ولكننى أجبرت على ذلك ٠٠ حتى ولو كان هذا ضد الصالح الفنى ٠

وحملت اسطواناتى والشرائط وأحضرت من بيتى جهاز التسجيل وتوجهت مع المساعد عبد الرحمن الشافعى والممثل عبد الرحيم الزرقانى الذى كان عليه أن يصاحب الموسيقى التصويرية ملقيا البرولوج الأول فى المسرحية ٠ وكانت المدة المحددة لنا فى الاســتوديو ، وهو أحسن الاستديوهات التى حجزوهـا حسبما قالوا هى ست ساعات ٠ وبدأنا التسجيل فاذا بالشرائط رديئة ٠ ونوعها يؤثر على جرس الصوت نفسه ٠٠ انها تسجل حقيقة ولكنها لا تسجل صوت الممثل نفسه ولكنها تسجل الصوت أجشا وكأنه آت من قبر بعيد ٠٠ شهد هذه الواقعة معى الأستاذ عبد الرحيم الزرقانى الذى لم يتعرف على صوته وهو الممثل الاذاعى القديم ٠

وطلبت الغاء التسجيل بعد أن كنا قد حاولنا تسجيل بعض مقاطع الموسيقى من اسطوانة الفيلم الروسى ٠٠ الا أننى طلبت تجربة عملية قبل قرار الالغاء حتى أستطيع أن أستند على دليل مادى يفضح هذا العبث فى الفن ٠ فأستعرت شريط من نوع P.A.S.F للحظات بصعوبة من هناك ، وكان لديهم الحق فى ذلك فالمفروض لمن يحضر للتسجيل أن يحضر وشرائطه ٠٠ ولكن الحقيقة أن المشتريات كانت قد اشترت شرائط فاسدة ٠٠ ذكرتنى بالأسلحة الفاسدة التى تعرضنا لها كشعب أيام الملكية الطاغية ٠ استعرت الشريط وأعدت تسجيل صوت عبد الرحيم الزرقانى ، ثم سمعت ما سجلناه فخرج لأول مرة صوت الزرقانى حقيقة ٠ وكان هذا يعنى أن الشرائط المشتراه لنا سيئة ٠ ولم أنتظر أكثر من هذا ، فكتبت رسميا للاستوديو التليفزيونى بالغاء التسجيل بعد ضياع جهد ثلاث ساعات كنا قد رتبنا فيهم المقاطع الموسيقية على التوالى ليتم تسجيلها دفعة واحدة بانتظام ٠ ألغيت التسجيل ووقع معى على محضر الالغاء الموسيقى عزيز الشــوان والمخرج الممثل عبد الرحيم الزرقانى ومهندس الصوت المسئول بالتليفزيون ٠ وتوجهت مساء اليوم نفسه أنا والشوان لمقابلة حمدى غيث وكان يمثل دوره على مسرح دار الأوبرا فى مسرحية « أنتيجونى » وأخبرته بما حدث فوعد بمحاولة التسجيل فى استديوهات أخرى مرة أخرى ٠

المهم أننى أعلنت الهيئة وادارة المسرح العــالمى والصــحافة بموعد البروفة النهائية ، حتى يحضر مسئول ليتسلم المسرحية وكأنها عهدة لدى ، وكنت مضطرا لذلك حتى لا أصل الى مرحلة انفجار من الممثلين لا أستطيع معها قيادتهم بعد ذلك ، فكان على أن أوافق على ما طلبوه من انهاء التدريبات وتحميل الهيئة المسئولية طالما أنهم قد أدوا أعمالهم على خير ما يرام ، وأن المشاكل التى تعيق من تقديم المسرحية كان يتسبب فيهــا النظام وليست أشخاصهم ٠

وفى موعد البروفة النهائية حضر الممثلون وحدهم ٠ لم يحضر مدير المسرح العــالمى أو أحد عن الهيئة وكنت أنا مع الممثلين وبعض النقــاد المسرحيين والشوان فى مسرح ٢٦ يوليو نقيم أغرب جلسة تدريب نهائية عارية من اطارها المادى ٠ وبعدها قرأت على الممثلين المذكرة التى كنت قد تقدمت بها للسيد الأستاذ/ أمين حماد بشأن المسرحية ، حتى يقفوا بأنفسهم على المحاولات التى بذلتها لخروج المسرحية الى حيز النور ٠٠ حيز الجماهير العريضة ٠ ورحل الممثلون وانتهت علاقتنا اليومية الرائدة التى قضينا فيها أكثر من شهرين يعنيان أكثر من ٤٠٠ ساعة معهم و ٣٠٠ مع الممثلين الجديدين نور الشريف وسناء ماهر ٠

الى أن استدعيت من السيد بدير ذات مرة ليعرض على محاولة تقديم مسرحية روميو وجولييت بالاسكندرية على مسرح سيد درويش . كان وراء هذا الاستدعاء رأى أمين حماد بعد أن بت سريعا فى المذكرة التى كنت قد تقدمت بها . لقد قابلت حماد فى مكتبة بالاذاعة ، وأذكر يومها أنه طلب السيد بدير أمامى وتحدثت وقتها أنا شخصيا مع السيد بدير من خلال التليفون . وأوصى حماد كثيرا بالمسرحية ، وخرجت للاجتماع الذى أشرت اليه فى بداية هذه الفقرة مع المستشار الفنى السيد بدير . وحينما عرض على مسرح سيد درويش كان هذا يعنى أن نعمل حساب هذا التوقيت . فالمسرحية يشترك فيها ممثلون وراقصون وعازفون ونجوم مسرح ، وكل هذه التشكيلة فى حساب المسرح تعنى التخطيط لسفر كل هذا الجمع لعرض مسرحية يشترك فيها فى مدينة أخرى غير التى تعود أن يقيم فيها حياته اليومية . ونشطت الهمة الادارية من جديد وسافرت الى الاسكندرية لبحث النواقص فى أجهزة المسرحية وكلفت الدولة مال السفر والعودة وقدمت التقرير بطلباتى .. ثم .. انتهى كل شىء . ولم تقدم المسرحية .

ثم لاحت فى الأفق ومضة أمل بعرض المسرحية على مسرح الجمهورية على أن يقتطع المسرح جزءا من برنامجه للمسرح الكوميدى ويتعطف به على المسرح العالمى . وحاولنا بكل طاقتنا استغلال هذه الفرصة . الا أن مشاكل مصمم الديكور كانت لا تزال قائمة بعد أن أراد احضار من يقوم بالتنفيذ للقرص الدائرى ، وكانت التعليمات تقضى بأن ينفذ العمال المختصون والمعينون لمثل هذه الأغراض ، ووافقت أنا بالطبع على التعليمات ، ورفض المصمم تسليم الرسومات .. الأمر الذى جعلنى أوقفه عن العمل وأختار مصمما بدلا منه .

اقترحت وقتذاك المهندس عبد الله العيوطى ، ولكنه كان مشغولا فى تنفيذ احدى المسرحيات ، واقترح حمدى غيث حسين جمعة فوافقت . وعقدت مع جمعة عدة اجتماعات وأعدت الكرة من جديد لافهامه بوجهة نظرى بالتفصيل الذى شرحته لرمزى مصطفى المصمم السابق . وبعد الاجتماعات واقتراحات جمعة لم يتم شىء ، وانما عاودنا البحث عنه مرات ومرات فلم يقدم ما التزم به ، وأدى ذلك بطبيعة الحال الى انتهاء الفترة التى كنا سنقتنصها فى مسرح الجمهورية .. وعاد المسرح العالمى يعانى نفس الأزمة التى لازمته طوال الموسم المسرحى الماضى ١٩٦٦/٦٥ وهى عدم وجود دار مسرحية خاصة به ليعرض أعماله عليها .

كنا أثنـاء ذلك قد عقدنا اجتماعا عند بدء تنفيـذ فكرة العرض بالاسكندرية رأسه السيد بدير وحضرته أنا ومهندس الديكور المصمم ومندوب المشتريات ومندوب المخازن ومصمم الباروكات وواضع الموسيقى ومصممة الملابس والمشرف على الاضاءة والمشرف على تصنيع الاكسسوار وكل من يعنيهم الأمر فى هذه المسرحية بمكتب المستشار الفنى ، الا مدير المسرح العالمى فلم يحضر • وكنت قد وصلت الى مرحلة قاسية •• الأمر الذى جعلنى أنتقد بشدة أمام الجميع النظام الذى تسير به مسارحنا بل وصل الحد الى مهاجمة الطرق البيروقراطيـة والى طلب مساواتى بكل الامكانيات التى أتيحت مثلا لمسرحية هملت التى أخرجها السيد بدير ، وكان ذلك بطبيعة الحال فى مواجهة المستشار الفنى نفسه السيد بدير • وخرجنا من هذا الاجتماع الشامل بقرارات واشتراطات أذكر أننى قيدتها بخطى ، وكان السيد بدير يفعل كذلك فى نسخته هو الآخر • وبقيت هذه القرارات والاشتراطات حبرا على ورق بعد أن ساءت صحة السيد بدير واضـطر الى دخول المستشفى ، ولم يلتزم واحـد من المجتمعين بالقرارات •• فقد كان المستشار الفنى فى اجازة •• أى والله هـذا ما حدث !!

على هذا الاسلوب سارت مسرحية روميو وجولييت تتعثر من مسرح الى مسرح ومن مهندس ديكور الى مهندس آخر ومن ممثل الى ممثل • وتؤمل النظر فى كل هذه المخاطر التى تصيب مسرحنا المصرى فلا تملك الا الترحم عليه والدعاء الى الله سبحانه وتعالى بأن ينقذه من وعكته على يد ثورى صادق يضع له دستوره ويقعد لعلاقاته القواعد ، حتى تنطلق كما انطلقت مئات المسارح فى مختلف بلدان العالم الغربى والشرقى • ثم كان أن انتهى الموسم المسرحى ١٩٦٦/٦٥ فاجلت المسرحية الى العام المسرحى التالى ١٩٦٧/٦٦ •

**** فى الموسم المسرحى ١٩٦٧/٦٦ ••**

أعلن المسرح العالمى عن افتتاحه بمسرحية روميو وجولييت وأخطرنى بذلك • فحضرت من الاسكندرية لأحاول البدء فى سبتمبر التدريبـات المطلوبة بعد أن مضت سنة على العرض المسرحى الذى كنا نأمل ان نقدمه فى الموسم المسرحى الماضى • وفى جلسة قصيرة جدا مع مدير المسرح العالمى أبلغنى بسياسة المسرح هذا العام ومحاولة التقشف ، وازاء ذلك وحرصا منى على أن تخرج المسرحية بعد هذه الرحلة الطويلة التى قطعتها فى سماء ظهورها قمت ببعض التنازلات الفنية المعقولة ، ووافقت أن تقدم المسرحية فى اطار بسيط • وكنا قد طلبنا مسرح الأزبكية الدوار للعمل عليه قبل

البداية للموسم المسرحى لمسرحنا القومى اقتصادا فى نفقات ما يقرب من الألف جنيه كانت ستنفق فى اعداد القرص الدوار الصناعى · وكانت أحوال الفن قد انتقلت من الهيئة الى المؤسسة منذ يوليو الماضى · الا أن عدم البدء المبكر وتعطل الاتصالات والظروف التى أحاطت بانتقال السلطة من الهيئة الى المؤسسة ، لم يساعد على تنفيذ تمثيل المسرحية على مسرح الأزبكية ·· لا سيما وأن المسرح القومى المخصص له مسرح الأزبكية لم يكن قد بدأ حتى فى اجراء تدريبات مسرحية الافتتاح لمسرحه ·

ومن ثم اتجهت النية ثانية للعود مرة أخرى لمسرح الجمهورية على أن تبسط الديكورات تبسيطا كبيرا يصـــل بهـا الى حـد الرمزية أو التجريدية · وكان ذلك يعنى أن تغييرا جذريا لابد وأن يحدث فى حركة الممثلين وفى بعض المهام المسرحية · ورأيت طالما أننا بصدد اعادة العمل الاستعانة ثانية بالمصمم الأول للمسرحية (رمزى مصطفى) طالما أنه عاصر أكبر فترة فى تاريخها وطالما أن مشكلة تنفيذ القرص قد انتهت ، على اعتبار أننى سأحاول بالارتفاع الدائرى الذى أقمته على خشبة المسرح الأصلية أن أعوض مشكلة المسرح الدوار لتغيير المنظر باستعمال قطع خفيفة تغير أحيانا فى الظلام الدامس وأحيانا أخرى فى اضاءة خافتة وثالثة فى اضاءة شبه خافتة ورابعة على مرأى من جمهور النظارة ·· ونركز كل الاهتمام على (البروجكشان) الذى يعكس الزمان والمكان فى آن واحد ، الى جانب البراتيكابل الثـابت وسط خشبة المسرح الرئيسية · الا أن نزاعا قام بين مدير المسرح العالمى حمدى غيث ورمزى مصطفى مصمم الديكور فقد تحدى كل منهما الآخر على حساب مسرحية روميو وجولييت · طلب رمزى تكليفا رسميا للعمل بالتصميمات ، وصمم حمدى على عدم اعطائه التكليف كتابة · وكان الحكاية فزورة ، وكأن جهد الفنانين الذين كنا قد استدعيناهم للتدريبات مرة أخرى كله عبث فى عبث · كان القصور فى نقطة كهذه هو « قانون المسرح » أو العرف ، فاذا حاولنا بحث هذه النقطة على المستوى الرسمى لم نجد قانونا فى المؤسسة يوضح علاقة المدير بالفنان ، حتى يمكن على أساس بنود هذا القانون وتفسيراته وضع حد للتصرفات ومحاسبة المسئول عن اهدار كرامة عمل فنى كروميو وجولييت · ولازلنا حتى بعد هذه اللحظة التى ألغى فيها مدير المسرح العالمى المسرحية بجرة قلم ، لا نعرف حدوده الوظيفية فى انتهاك حرمة فنانين مخلصين من فنيين وممثلين وطلبة معهد ومخرج ومعاونين للملابس والاكسسوار والاضاءة ·· اللهم الا ارجاع كل ذلك للهواية أو النزوة أو التصرف بغير لباقة أو الاستهتار بالقيم وبالأحاسيس التى يبذلها الفنان فى عمله ·

المهم أن الأمر قـد تعقد فوجدت حسمه بتغيير رمزى مصطفى مرة أخرى واقتراح أحد المصممين الجدد · اقترح على المسرح العـالمى ثانية

الاستعانة بمصمميه ولكننى رفضت للمرة الثانية أيضا · ولا يعنى هذا الرفض عدم تقييمى للمصممين المذكورين ، ولكننى كنت أحرص أشد الحرص ـ خاصة بعد هذا التغيير الكامل فى بنائية الديكور المعمارية وبعد أن أصبح الاعتماد كليا على الديكور والاضاءة والممثل ـ أن يشارك الديكور بتصميم يكون من شأنه مساعدة العمل على الظهور فى اطار فنى سليم · واخترت لهذه المهمة المهندس الأستاذ عبد الفتاح البيلى · وجلست معه من جديد محاولا اعادة الشرح بكل ما أوتيت من قوة ومحاولة أخيرة منى لاستغلال هذه الفرصة ، وكان على المخرج أن يتحول الى مقتنص للمسرحيات وللحظات وللمواقف ، وكأنه أصبح قرصانا فى وسط البحار · وأمضينا يومين معا استطعت أن أصب بداخل الفنان البيلى كل ما أحسست به واستطاع هو كذلك أن يفهم مقاصدى وأن يرتبط بأحاسيسى ·

حدث ذلك فى أوائل شهر أكتوبر أو بعده بقليل لنستعد للعمل أول نوفمبر على مسرح دار الأوبرا مرة أخرى حسب ما أخطرت به من ادارة المسرح العالمى · ولازم هذه الاعادة للمسرحية بعض مشاكل الممثلين · فقد طلب الممثلون النجوم أن يتقاضوا أجورا اضافية عن فترة التدريبات التى سيقضونها من ٣ أكتوبر حتى أول نوفمبر بعد أن كنا قد قررنا بدء التدريبات الفعلية يوم ١٩٦٦/١٠/٣ · وقمت بمساع لدى المؤسسة التى وافقت على طلب الزيادة لهم ، ثم عاد حمدى غيث فرفض زيادة المؤسسة ، والمنطق هو العكس ، لم أرد بذلك أن أدخل فى تعقيدات ·· اذ كان كل همى ينحصر فى أن تخرج المسرحية على أن أى وجه من الوجوه احتراما لهذه الساعات والليالى والشهور التى قضيناها فى هذا العمل المضنى ورفض الممثلون العمل بلا زيادة ، وطلب حمدى غيث تشغيل كل ممثلى المسرح العالمى بدل طلبة معهد التمثيل ، لعدم وجود مال لهم ، وكان ذلك يعنى تغيير أدوار قيس عبد الفتاح (بالتازار) محمد هانى (رجل من العامة) عبد الهادى أنور (كابيوليت العجوز) محمد الجدى (موسيقى ١) أحمد عطية (موسيقى ٢) ، حسن موسى (موسيقى ٣) ، حامد حنفى (خادم باريس) ، ممدوح عقل (حارس ١) ، عوض محمد (خادم كابيوليت) · وتحمس أبنائى الطلبة فى الجلسة التى أعلن فيها حمدى غيث عدم وجود مال لدى المسرح العالمى مخصص لهم وأعلنوا أنهم سيعملون بدون نظير · وصفق الجميع لهم وشكرت لهم جميلهم · وطبيعى أنه واضح للقارىء معنى تغيير عدة أدوار ترتبط بحوار مسرحى وتتبادله كثيرا مع بقية الأدوار المسرحية من البطل الى البطلة الى الأدوار الأخرى ، أضف الى ذلك الحركة المسرحية التى تتحرك فيها هذه الأدوار مع بقية حركة الشخصيات الأخرى · من هذا ·· يتضح بالتأكيد أن تغييرهم يصيب المسرحية بالفشل الظاهر ، ولا أظن أن حمدى غيث كان يرغب فى ذلك ··

فهو مخرج ومقتدر ، ويعرف قيمة تغيير ممثل واحد وليس عدة ممثلين دفعة واحدة !!

حدث هذا الى جانب اختفاء بعض الممثلين بعد مرور سنة على المسرحية ففى دور أم روميو (ليدى مونتاجيو) لم نعثر فى تدريبات أكتوبر عام ١٩٦٦ على الممثلة التى كانت قد اختيرت قبلا على أثر · وازاء الموقف المالى الجديد وزعت الدور على احدى ممثلات المسرح العالمى ممن يتقاضين المرتب الشهرى من أجل التعاون العام · الا أن الممثلة لم يرق لها الدور رغم أهميته فى المسرحية ولكنه (صغير) ! على حد تعبيرها · وعبثا وزع عليها الدور ، وعبثا أصدرت ادارة المسرح العالمى الأوامر لها بالحضور للبروفات فقد صممت هى على عدم العمل فى الوقت الذى ارتضت لضميرها أن تقبض مرتبها الشهرى بالتمام والكمال · والظاهر أن مثل هذا النوع من الممثلين كان قد استحب أو استطعم أو رضى بالمال الحرام دون العمل نتيجة الاحساس بضمير منعدم ، فذهبت المكاتبات سدى مما جعلنى أسجل ذلك رسميا على كشوفات التدريبات · وبلا فائدة ·

بل ان هذا القرار الذى أعلنه الممثلون عن تنازلهم عن أجر التدريبات الاضافية لم يرق للضيف الممثل ابراهيم سيد فرفض الاستمرار فى التعاون فى الوقت الذى قبل فيه العمل نعيمة وصفى وعبد الرحيم الزرقانى وعزيزة حلمى وشوقى بركة وأحمد أبو زيد · وشكرته وانصرف · وتحمس حمدى غيث فى مقابلة مع الممثلين وطلب أن يجند كل منهم نفسه للعمل الجاد مساهمة لاخراج المسرحية ، وعرض أن يمثل هو أصغر دور يسند اليه ليكون قدوة ورائدا لممثليه · وسعدت جدا بهذا القرار · وانتهزت الفرصة فى لحظتها وطلبت منه أن يساهم بتعويض ذلك بتمثيله دور أمير فيرونا وهو من الأدوار الهامة فى المسرحية والتى ستوفر ٣٠٠ جنيه كان سيتقاضاها النجم · فقبل شاكرا · كنا نسير فى التدريبات حين ظهر أيضا أن الممثل أنور رستم قد رشح لبعثة فنية فى فرنسا ، واحتياطا للأمر فقد حضر معنا التدريبات الممثل رؤوف مصطفى ليكون (دوبليرا) أى بديلا لرستم فى دوره الهام مركتيو ·

وجرت التدريبات على قدم وساق · والحقيقة التى لابد من اعلانها هنا هى أن هذا الجمع الغفير من الممثلين العظام قد أكد قاعدة علمية تقول « ان طول فترة المعايشة تزيد من تعميق الأحاسيس وتصارعها مع أهداف النص ومراحل الدور » · وهذا ما استطعت أن أستخلصه بالفعل من تدريبات أكتوبر عام ١٩٦٦ · فقد ارتفعت القوى التى يسند بها الممثلون النص لدرجة عالية جدا · الا أن تصريح حمدى غيث بالاشتراك لم يكن

الا لحظة عابرة كما فعل لوقا فى مسرحية « الحضيض » فلم يحضر بعدها جلسة تدريب واحدة للبدء فى العمل ، وحين كتبت له بذلك على كشف الحضور وطلبت منه بالضبط تحكيم ضميره الفنى ووضع نفسه مكانى ، اعترض على الصيغة ، وبكل بساطة انسحب من الدور رافضا العمل ٠ وكان هذا يضيف الى النقاط السابقة نقطة أخرى استطعت معها أن أضع النقاط على الحروف حول مأساة الاخراج فى روميو وجولييت ٠٠ اذ أن الوقت كفيل فى كل مشكلة بحل أية مشكلة وتعريتها أو ايضاحها ، حتى ولو كانت على شىء من الغموض فى بعض الأوقات ٠

ثم أعيدت الكرة وهى طلب المصمم للديكور (البيلى) أمرا بتكليفه للتصميم ٠ ورفض حمدى غيث مرة أخرى ٠ ولما كنت قد انتهيت فعلا من عملى فى ظرف خمسة عشر يوما تقريبا فقد طلبت من مساعد المخرج القيام بالتدريبات حتى يفصل المسرح العالمى أو يبت فى الموقف ٠ وهرعت الى اتمام هذا الكتاب الذى بين يديك الآن بعد أن كنت قد سجلت خمس تجارب فقط منه محاولا استغلال وقتى بدل الانتظارات الطويلة فى مسرح الهوسابير حيث كانت تدريبات أكتوبر ١٩٦٦ ٠

الى أن وصلنى بعد ظهر يوم ١٨/١٠/١٩٦٦ الخطاب التالى من ادارة المسرح العالمى ٠٠ القاهرة فى ١٨/١٠/١٩٦٦ ٠٠ « السيد الأستاذ كمال عيد » ٠٠ بعد التحية عندما قررنا استئناف التدريبـــات على مسرحية روميو وجولييت التى تقرر عرضهــا على مسرح دار الأوبرا ابتــداء من ١ نوفمبر سنة ١٩٦٦ طلبنا من سيادتكم الآتى ٠

١ ـ تقديم تصميمات المسرحية من ديكور وملابس وخلافه ٠ وطلبتم سيادتكم الاستعانة بمهندس ديكور من الخارج ورغم معارضتنا لذلك رغبة فى انجاز العمل والاستعانة بمهندس ديكور من المؤسسة تمسكتم بموقفكم فى استدعاء مهندس ديكور من الخارج ووافقنا ازاء ذلك رغبة فى تقديم العمل فى موعده المحدد ٠

٢ ـ طلبنا الميزانية الخاصة بالديكور والملابس وباقى مستلزمات المسرحية ٠ وحتى الآن لم يصلنا شىء من ذلك ٠ بل انتهى الأمر بعدم قيام مهندس الديكور الذى اتفقتم معه لتقديم التصميمات الخاصة بالديكور والملابس ممــا ترتب عليه ضياع الوقت ٠٠ الأمر الذى جعلكم تطلبون توقف البروفات لحين حضـــور مهندس الديكور وتقديم التصـــميمات والميزانية ٠ لذا نرى الاستجابة الى موقفكم فى ايقاف البروفات مع احتفاظنا بحقنا فى تحديد المسئولية ٠ وتفضلوا بقبول وافر الشكر ٠ حمــدى غيث ٠ نائب المستشار الفنى ومدير المسرح العالمى » ٠

وقد أعدت اليه كتابه مؤشرا عليه منى بالآتى ٠٠ تسلمت الأصل ، وعائد للسيد الأستاذ مدير المسرح العالمى للعلم بالآتى ٠٠

١ ــ اننى لم أطلب وقف التدريبات حسب ما جاء بخطابكم ولكننى رأيت عدم حضورى ، وأن يقوم المساعد بالتدريبات وذلك حتى يقدم الأستاذ عبد الفتاح البيلى رسوماته ، طالما أنكم طلبتم الميزانية قبل البدء فى تنفيذ أى شىء ٠٠ فضلا عن عدم حلكم للمشاكل المرسلة لكم كتابة بشأن الممثلين ٠

٢ ــ العودة الى تواريخ التدريبات وكشوفات حضورها يوضح عدم حضور ممثلى مسرحكم ، فضــلا عن أن سيادتكم الذين صرحتم بأنكم ستعملون بالمسرحية انقاذا لموقف المسرحية وريادة لبقية فرقة مسرحكم لم تحضروا فى التدريبات كما هو مبين بالكشوفات ، فضلا عن اعتذاركم بعد ذلك ، وهكذا أيضا كان موقف الآنسة نوال عبد الرحمن التى لم تحضر مثلا ولا جلسة تدريب واحدة برغم أوامركم لها ٠٠

٣ ــ أشكركم على الاستجابة لوقف التدريبات (التى لم أقرر وقفها) ولكم بالطبع الاحتفاظ بكامل الحق فى تحديد المسئولية ٠٠ ولى أيضا كذلك من واقع كشــوفات الحضــور مع تحيتى واحترامى ٠٠ كمال عيد ١٩٦٦/١٠/١٨ الساعة ٤ مساء ٠

بعد ذلك حاولت محاولة أخيرة لاعادة التدريبات وتسيير دفة السفينة رغم كل الصعوبات التى ذكرتها فاتصلت تليفونيا بالمهندس البيلى الذى أبلغنى أنه ينتظر الاجراء الطبيعى للاتفاق معه حسب تعاملاته السابقة مع كل مسارح الدولة ٠ ورأيت أيضا أن أكتب لحمدى غيث بذلك فكتبت له الخطاب التالى على عنوان مسرحه مسجلا اياه بعلم الوصول لضــمان وصوله ٠

القاهرة فى ١٩٦٦/١٠/٢١ ٠ السيد الأستاذ حمدى غيث مــدير المسرح العالمى ٠ بعد التحية ٠٠ اتصل بى اليوم الأستاذ عبد الفتاح البيلى المهندس المقترح منى لتصــميم ديكورات مسرحية « روميو وجولييت » وأبلغنى أنه يعمل فى المسرحية على ضوء الاجتماعين الطويلين المعقودين مع سيادته ٠ وأنه ينتظر الاتصال به رسميا من ادارة المسرح العالمى أو منكم حسب القاعدة المتبعة حتى يمكنه تقديم رسوماته ٠ رجاء التفضل بعمل اللازم نحو الاتصــال الرسمى بسيادته حسب طلبه حتى لا نتعطل أكثر من ذلك ٠٠ اذ أن هذا هو مهمة الادارة فى المسرح مع قبول الشكر والتقدير ٠ كمال عيد ١٩٦٦/١٠/٢١ ٠

ومنذ ذلك الخطاب لم يرد حمدى غيث ولكنه افتتح المسرح العالمى بمسرحية معادة من الموسم الماضى ثم تبعها بأخرى معادة من العام الذى قبله .

أما وقد انتهت (أسطورة) روميو وجولييت ان جاز لى أن أخلع عليها هذا التعبير ، فاننى أهنىء الممثلين المشتركين من صغيرهم الى كبيرهم ، والعمال الذين عاونونى ، ومساعدى ، وكل من أسهم بشىء ولو طفيف فى هذه التجربة التى لم يقدر لها أن تخرج الى حيز الوجود ، ولا أملك الا أن أعيد ما كتبته فى برنامج العرض تحت كلمة المخرج بأنه اذا كانت هناك كلمة ختام فهى انما تكون تقديرا منى واعزازا لهذا الجمع الذى يقدم العرض بعد تدريبات شاقة جاوزت نصف العام متواصلا .

**** نتائج التجربة ..**

* أخرج على تقليد النتائج السابقة فاتوج هذه النتائج بكلمة كتبها أحمد حمروش مدير مؤسسة المسرح السابق ومدير المسرح القومى السابق الذى سمعت ممثلينا الكبار بالمسرح القومى يطلقون على عهد ادارته هناك (العهد الماسى) .

كتب حمروش فى روز اليوسف يقول « ليت العاملين فى ميادين الثقافة يدركون أن تألق الأعمال الفنية فى أحسن صورة هو ثمرة طبيعية لاستقرار العمل الادارى على مبادىء نظيفة وسليمة فى أيدى مسئولين متخصصين . الادارة الجيدة يمكن أن تمهد الطريق لفن جيد .. والخلق الفنى يصطدم بعقبات قاتلة اذا كانت الادارة سيئة أو عاجزة .

وكلام رجل عاصر المسرح القومى مديرا ومؤسسة المسرح مدير عاما لا شك أنه يفصح عن تجربة عملية صادقة .

١ ـ أول نتائج هذه التجربة هى ضرورة وجود دار للتمثيل لكل مسرح أو فرقة ترغب فى أن تقدم انتاجها الموسمى للجماهير .. اذ الأفضل أن تضغط الفرق فى داخل بعضها مهما تضاربت أو اختلفت فى الأنواع المسرحية التى تقدمها ، وأن تجد كل فرقة لها مسرحا تعرض فيه وتزاول التدريبات المسرحية للاعداد على خشبته ، وتوجه ادارتها داخل جدرانه حتى يحس العاملون بالوضع الطبيعى لمهمة العمل المسرحى . لا سيما وأن هذا التقسيم النوعى البدائى الذى يحدد مسارحنا لا يوجد له مثيل فى أى دولة متقدمة بالخارج .

٢ ـ التخطيط للموسم المسرحى يقتضى على المدير الفنى أن يراعى الاعتبارات البشرية عند اختيار النصوص ، والمسارح ذات المهمة الثقافية .

الخالصة ـ ومن أمثال ذلك ـ العالمى أو التجريبى يجب أن تلتزم بخطة ثقافية معينة تفصح عنها خطة اختيار نصوصها ٠

٣ ـ ضرورة سهر الادارة على كل كبيرة وصغيرة ٠٠ حتى أصغر الصغائر كمراجعة برنامج العرض مثلا ٠٠ الأمر الذى أدى بنا الى اعادة طبع برنامج مسرحية (روميو وجولييت) مرة ثانية نتيجة الأخطاء وتكليف الدولة المال نتيجة عدم النظام وعدم تفرغ المدير الفنى لمسرحه ٠

٤ ـ تجربة (روميو وجولييت) فى المسرح العالمى وعدم التخطيط وعدم تحديد مهمة المسئول عن المسرح ، جعلت آلاف الجنيهات وعدة صفائح من العرق والدم ترمى فى بئر عميق مهجور ٠ وكل ذلك من حساب الضرائب التى يدفعها شعب هذا البلد الأمين ٠٠

٥ ـ ضرورة اعتماد ميزانية سنوية لشراء بعض وسائل التكنيك الحديث ولا أقول أحدثها ، اذ أن ذلك يتناسب مع حتمية التطور ٠ ولقد تطور النص المسرحى عندنا وفن أداء الممثل ومستوى المخرج والادارة المسرحية ٠٠ الا أن وسائل التكنيك وأدوات الاضاءة والخدع وهى ما تشكل فى المسرح الحديث اليوم نقطة الانطلاق لا زالت على العهد الذى أنشئت عندنا فى دار الأوبرا ٠ ويكفى أن أذكر كل امكانيات أكبر دورنا المسرحية تكنيكا (دار الأوبرا) ليتأكد القارىء من ضرورة اعادة (البناء الآلى) لمسارحنا ٠ ان البيان الذى تسلمته من المسئول عن الاضاءة فى دار الأوبرا هناك فى ١٩٦٥/١١/١٣ حينما ذهبت للاعداد للمسرحية يشير الى وجود الآتى :

(أ) ١٦ بروجكتور من رقم ١ الى ١٦ قوة كل منها ١٠٠٠ وات موجودة منها ١٠ فى الكوبرى أول المقدمة عرضا على خشبة المسرح ، ٣ بروجكتور خشبة المسرح و٣ بروجكتور يسار خشبة المسرح ٠

(ب) ٨ بروجكتور من صالة الجمهور لاضاءة خشبة المسرح (الأجزاء الأمامية بالطبع) مقسمة قواها على التوالى عدد ٢ بروجكتور صالة ١ قوتهما ٢٠٠٠ وات عدد ٢ بروجكتور صالة ٢ قوتهما ٢٠٠٠ وات ، عدد ٢ بروجكتور صالة ٤ قوتهما ٢٠٠٠ وات ٠

(جـ) عدد ٨ خطوط بلانشات تسير بعرض خشبة المسرح وتبدأ من بعد ستارة المقدمة بقليل حتى آخر مؤخرة خشبة المسرح من خط ١ الى خط ٨ ٠ فى الخطوط ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ توجد بلانشات وهى عبارة عن لمبات بالألوان الرئيسية المختلفة ٠٠

فنجد اللون الأحمر موزع على مستويات البلانشات المختلفة وموجود فى بلانشات خط ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ٠

ونجد اللون الأزرق موجود فى بلانشات خط ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ٠
ونجد اللون الأبيض موجود فى بلانشات خط ١ ، ٢ ٠
كما نجد اللون الأبيض أيضا موزع معا فى بلانشات خط ٣ ، ٤ ٠

(د) فى البلانشة خط ٥ يوجد عدد ٤ شموس ، والشمسة لمبة كهربائية تفرش النور ولا تحدده بل هى أقرب الى الانارة منها الى الاضاءة ٠ وقوة كل شمس ٣٠٠ وات ، بمعنى أن هذا الشموس تعطى قوة قيمتها ١٢٠٠ وات ٠ وهذه الشموس ثابتة فى خط البلانشة الخامس وغير قابلة للتحرك ٠ اثنتان منها فى يمين البلانشة واثنتان فى اليسار ٠

وحينما تباحثت مع المسئول السيد فائق حنا عن ضعف هذه الاضاءة أخبرنى بأنه يوجد عدد ١٢ بروجكتور قوة كل منها ١٠٠٠ وات موجودة بمخازن الدار ويمكن الاستعانة بها ٠

هذه هى كل القوى الكهربية حسب رأى المسئول الموجود فى دار الأوبرا ، هذه القوى الذى يعتبرها أى مخرج حظا سعيدا له فيما لو أتيحت له فرصة تقديم مسرحيته على دار الأوبرا لما فيها من امكانيات كهربية (هائلة) !!

وأنا أقرر أن هذه القوة بأجمعها توجد فى أى مسرح بأى مدينة صغيرة فى أوروبا أو فى أى مسرح من الملحقين بقصور الثقافة القائمة فى الأحياء فى دول البلاد الاشتراكية ٠ فكيف يمكن والحالة هذه لمسرح عالمى يقدم على النصوص العالمية التى يجرب فيها حاليا كازان وبارو وادوارد دى فيليبو وغيرهم ؟ ٠ أليس من الأوفق تحويل أعمال هذا المسرح للمسارح الأخرى كالقومى والحكيم والجيب وغيرهم ، طالما أنهم هم أيضا يقدمون أعماله وطالما انه بوجوده هذا ليس بمستطيع تحقيق كلمة (العالمية) بمعناها المكتمل الراسخ فى الأذهان !!

اذ كيف يمكن لمخرج يحاول أن يظهر التأثيرات الضوئية فى المسرح العالمى بكامل تفكيره وتمام رؤيته العمل بهذا العدد الضئيل من الآلات ؟

ان مواقع الاضاءة فى روميو وجولييت والمسجلة على نسخة الاخراج تشير الى أماكن الاضاءة التالية كاضاءة أولية ثابتة يمكن تنويعها أو مزجها فى لوحات المسرحية العشرين ٠

* اضاءة بيتى مونتاجيو وكابيوليت ــ لوحة ١
* اضاءة عامة للساحة ، مقدمة المسرح الأمامية (نهارا) ــ لوحة ١ ٠
* غرفة بيت كابيوليت (نهارا) ــ لوحة ١ ٠
* اضاءة عامة للساحة (ليلا) مقدمة المسرح الأمامية (ليلا) لوحة ٢ ٠
* اضاءة غرفة بيت كابيوليت (ليلا) ــ لوحة ٤ ٠
* اضاءة حاصرة لروميو وجولييت ساعة اللقاء فى غرفة كابيوليت .. لوحة ٤ ٠
* اضاءة عامة روز للبستان والشرفة والمقدمة الأمامية (ليلا) ــ لوحة ٦ ٠
* اضاءة خاصة لجولييت فى الأداء الخيالى (حلم اليقظة) ــ لوحة ٦ ٠
* اضاءة لروميو فى الأداء الخيالى (حلم اليقظة) ــ لوحة ٦ ٠
* اضاءة بيضاء لطلوع نهار فى البستان ــ لوحة ٦ ٠
* اضاءة الصومعة (الجانبية ، خارجى محدد) ــ لوحة ٧ ٠
* اضاءة عامة للبستان والشرفة والمقدمة الأمامية (نهارا) ــ لوحة ١٠
* بروجكتور جانبى مركز على المذبح فى الصومعة ــ لوحة ١٠ ٠
* الصومعة ليلا ــ لوحة ١٣ ٠
* اضاءة لحجرة جولييت (روز) ــ لوحة ١٥ ٠
* اضاءة تركيزية لعدد ٢ بروجكتور على السرير ــ لوحة ١٥ ٠
* تركيزية لعدد ٢ بروجكتور على السرير ــ لوحة ١٥ ٠
* اضاءة لجدار باب الصيدلى فى مانتوا مع مقدمة المسرح (نهارا) ــ لوحة ١٨ ٠
* لجدار باب الصيدلى فى مانتوا مع مقدمة المسرح (نهارا)ــ لوحة ١٨
* اضاءة المقبرة (ليلا) ــ لوحة ٢٠ ٠
* بروجكتور واحد (بقعة لونية فى حجرة جولييت) ٠

* اضاءة مكان موت وسـقوط الحبيبين الى جـانب بعضهما — لوحة ٢٠ ٠

* اضاءة تركيزية لرأس الميتة جولييت — لوحة ٢٠ ٠

* اضاءة بيضاء لاعلاء الحقيقة فى ختام المسرحية (كلام القس) — لوحة ٢٠ ٠

وبطبيعة الحال فان ذلك يتعذر تنفيذه ، وبذلك تأتى التنازلات ، وينخفض مستوى العروض العالمية التى يقدمها مسرحنا العالمى ٠

بعد هذه الرحلة الطويلة التى قطعتها فى تجاربى المسرحية أرى أن مسرحنا فى حاجة سريعة الى :

* وضع دستور للعمل به فى المسرح أسوة بالدول الاشتراكية التى سبقتنا فى هذا المجال ٠٠ يحدد لكل ما له وما عليه ٠

* بحث خطة طويلة الأجل للنهوض بميكانيكية المسرح وتجديد آليـاته ٠

* تثبيت نظام التفرغ لكل العاملين المسرحين ٠

* فتح المجال للخروج بالمسرح المصرى الى الأفق العـالمى بتبـادل الزيارات الثقافية والفرق المسرحية ٠

* انشاء مركز العلوم المسرحية أسوة بالخارج حتى يمكن مسايرة ما يحـدث بالخارج فى مجال الدراسـات المسرحية والتأليف والتمثيـل والتكنيك والسينوجرافيا ٠

* * *

الفصل الثالث

الخاتمة

ضمن اطار الموسم الثقافي الثاني لمركز البحوث والدراسات فى طرابلس بليبيا ، قدمت فى ٧ مايو ١٩٨٠ م بقاعة ابن غلبون محاضرة بعنوان (تاريخ المسرح) • ورغم أن الموضوع كان يتعرض ــ وفى شمولية عامة ــ للتاريخية فى المسرح ، ورغم حديثي عن المسارح المعاصرة اليوم ، وحتى المسرح الآسيوى الذى لا يعرف عنه الكثير ، فقد وجه الى زميلاى الدكتور حسين عبد اللطيف والدكتور مصطفى حسين أسئلة كثيرة حول (مسرح الستينيات) المصرى فى جمهورية مصر العربية •

ومع أنى كنت قد تعرضت للمسرح العربى عامة ، ومن بينها تلك الحقبة العزيزة على نفسى ، الا أنهما طالبانى بالمزيد من الحديث حول هذه الفترة الرائعة ــ على حد تعبيرهما ــ من تطور الآداب والفنون فى حياة الثورة العربية المصرية •

ولما كنت أختتم كتابى (المعمل المسرحى) الذى أقدم فيه الجزء الأول من تجاربى فى مسرح مصر ، وأرجو ان أفرغ فى القريب من الجزء الثانى الذى سيضم بقية هذه التجارب فى الوطن العربى ، اضافة الى تجاربى مع مسارح عربية أخرى • فقد رأيت أن تكون هذه الخاتمة فى الفصل الثالث ضوءا كاشفا لمسرح تعالت ، وتتعالى الأصوات فى الوطن العربى قاطبة ، وبخاصة بعد أن دخل سحر المسرح بعض الأقطار العربية التى لم تعرفه منذ عقدين من الزمان ، نتيجة ظروفها الخاصة •

ومن الحقاق القول أن نذكر أن القاعدة الراسخة لمسرح الستينيات ، والتى انبثقت من جمهورية مصر العربية ، قد تجذرت جذورها فى منتصف ثلاثينيات هذا القرن ، وبفضل من جهود رائد المسرح العربى الأستاذ المرحوم زكى طليمات ، الى جانب جهود مخلصة أدبية وفنية أخرى مشجعة للفن والفنان ، تتجلى فى أسماء محمود تيمور ، د • محمد صلاح الدين ، د • فؤاد رشيد ، خليل مطران ، أنور أحمد ، أحمد البدوى ، فتوح نشاطى ، محمد حسن الشجاعى ، أحمد يوسف ، د • محمد غنيمى هلال ، جورج أبيض ، د • محمد مظهر سعيد ، درينى خشبة ، د • بشر فارس ، محمد عزت مصطفى ، عيسى أحمد ، د • محمد القصاص •

لقد تجلت هذه الجذور على مدى عشرين عاما أو تزيد ، داخل السياج الأكاديمى الذى أنشأه الرائد زكى طليمات عام ١٩٤٤ م فى القاهرة

باسم المعهد العالى لفن التمثيل العربى ، والذى تحول مؤخرا الى المعهد العالى للفنون المسرحية (أكاديمية لفنون) · ورغم أن هذه المؤسسة العلمية قد أمدت ـ ولا تزال تمد ـ السوق الفنية والانتاجية والمسارح والمراكز الثقافية وقصور الثقافة الجماهيرية والاذاعة والتلفزيون والفيديو بحصيلة التجربة الدرامية · الا أن الرعيل الأول من أساتذة ممثلى الفرقة القومية التى أنشأتها مصر عام ١٩٣٥ م كان هو الآخر أحد الأساسات والركائز الهامة لنهضة مسرح الستينيات ·

وأنا واحد من الذين تعلموا الدراسة الأكاديمية ، وتعلموا مرة ثانية من أساتذة المسرح المصرى فى الأربعينيات ، على يد حسين رياض ، فؤاد شفيق ، منسى فهمى ، عبد العزيز خليل ، أحمد علام ، أمينة رزق ، فردوس حسن وغيرهم · لقد ترك هؤلاء الكبار فى وجداننا وفى مفاهيمنا الأولية البادئة آنذاك ، الكثير عن جوهر المسرح ، وتقنياته وفنونه ، عبر أدوار شامخة قدموهاعلى خشبات المسارح القليلة آنذاك ، وتركوا أشياء غالية لا تزال ماثلة حتى اليوم فى الأذهان والمشاعر · ولم يكن أثرهم العملى التطبيقى يقل عما لقنه لنا أساتذة المدرسة الفنية الأكاديمية ·

لا شىء يخرج من فراغ :

لا انكار أنه وقت انبثاق الثورة المصرية كان مرحلة غليان لنا نحن الشباب الذين أنهينا الدراسة العليا سنة الثورة نفسها عام ١٩٥٢ م ، وهو ما دفع بدفعتنا من معهد التمثيل الى تجميع الدفعات التى سبقتنا فى التخرج فى سنتى ١٩٥٠ ، ١٩٥١ م لنكون معا ـ وبطريقة الاشتراك الذاتى ـ فرقة المسرح الحر المصرية ، تابعين فى ذلك أثر المسرح الحر الفرنسى، ومتأثرين أشـــد التأثر ببطلـــه المخـــرج الفرنسى أندريا أنطـــوان André Antoine (١٨٥٨/١/٣١ ـ ١٩٤٣/١٠/١٩ م) ·

لكن مما لا شك فيه أن المسرح المصرى منذ انشاء الفرقة القومية فى عام ١٩٣٥ م وحتى عام ١٩٥٠ م قد قام بعرض أعمال فنية رائعة على يد المخرجين النابهين زكى طليمات وفتوح نشاطى ، الى جانب أعمال مسرحية أخرى من أعمال الفنان يوسف وهبى ، معيدا بها برامج فرقته التى أنشأها فى عشرينيات القرن ، وأعنى بها (فرقة رمسيس) ·

ولقد شـهدنا ونحن طـلابا مسرح دار الأوبرا (الذى احترق فى السبعينيات) ، وقد اهتزت أركانه بدرامات مثل (الأخرس ، بنات الريف، العباسة ، قيس ولبنى) وغيرها · وقدم المسرح آنذاك ، وعبر خمسة عشر عاما ، المسرحية المحلية باللهجة المصرية والمسرحية الشعرية للراحل عزيز

أباظة ، وعلى أحمد باكثير ، والمسرحيات العربية باللغة الفصحى بل والمسرحيات الزجلية كذلك ٠

لكننى رغم قيمة هذه العروض جميعها ، وتقديرى لها ، أعود فأقول ، انها فى غالبيتها لم تكن تمس الشعب المصرى ، وكيف كان لها أن تمسه ، والشخصية المصرية لم تكن قد تجسدت بعد بأبعادها الانسانية داخل الاطار الثورى المصرى أو قريبا من التفكير الثورى العربى الذى أطلقته الثـورة ٠

ولعل مسرح نجيب الريحانى بمسرحياته المخدرة قد ساعد كثيرا على اضعاف تطور المسرح الجاد ٠ فاذا ما تركنا كل هذه الأسباب جانبا ، لنذكر الاحتلال البريطانى الذى كان يجثم على قلب مصر ، برقبائه على الفكر والأدب والمسرح والتفتح الثقافى ، أدركنا أن الأولين فى المسرح قد عاشوا فترة زمنية لم تكن تتيح لهم أن يتحولوا بدراساتهم أو مسرحياتهم الى الثورية ، أو الى التغيير الاجتماعى ، أو التحريض أو التعليمية ٠٠ الى آخر أهداف ومسميات المسرح الحديث ٠

ولعلنى أرى كذلك ، أن الظروف التى عشـنا نحن فيها ــ جيـل الستينيات فى المسرح ــ كانت ظروفا أكثر عطاء للأدب والفن والثقافة وللفكر وللاجتماع ، ففى نهاية الخمسينيات أرسلتنا مصر لتلقى علوم المسرح فى أوروبا لأربع سنوات أو تزيد ٠ وهو ما غير كثيرا من (حالتنا) المسكينة التى كنا عليها فى معرفة الفنون ٠ نعم ٠٠ تفتحت أفكارنا على مختلف التيارات والمذاهب والحريات والفلسفات والعقائد ٠ لكن وعينا الاسلامى والعربى الذى تسلحنا به علميا وأكاديميا فى مصر العربية ، كان هو المنطلق الطبيعى لنا ، وهو المعين على هضم واستكمال الدراسات الفنية الأوروبية ٠ ومما لا شك فيه أن الاستمرار فى الدراسة الأكاديمية بالخارج يلعب الدور الثانى فى لبنة تكوين جيل الستينيات من مخرجى المسرح الذين أنهوا دراساتهم فى ايطاليا والمجر وفرنسا وانجلترا وألمانيا ٠

لكن الواضح أيضا ، أن حركة التأليف المسرحى قد لعبت هى الأخرى دورا كبيرا وأصيلا فى نهضة مسرح الستينيات ، فبدون الفكر الانسانى والدرامى الذى حمل لواءه نعمان عاشور ، لطفى الخولى ، سعد الدين وهبه ، د ٠ يوسف أدريس ، محمود دياب ، شوقى عبد الحكيم وأحمد حمروش وصلاح حافظ ، والفريد فرج ، لم يكن باستطاعة فترة الستينيات أن تحمل هذا الاسـم المشرف الذى تضطلع به اليـوم فى مصر والوطن العربى كله ٠

وهذا يعنى أن الحركة الثقافية المصرية التى انبثقت هى الأخرى بعد قيام الثورة بعدة سنوات ، قد أثرت من موقف المسرح فكرا على مستوى

فلسفة الفكر ، وفنا على مستوى الدراما والمسرحية · وليس معنى ذلك أن طريق المسرح كان طريقا معبدا مفروشا بالورود والرياحين ، فكثيرا ما كان الرقيب الموالى للنظام أو السلطة أو المتفانى فى خدمتها ، يوقف المسرحية ليلة العرض الأول أو بعده ، كما حدث لمسرحية (الدخان) للراحل ميخائيل رومان · أو لمؤلفين آخرين مثل بكر الشرقاوى ومحمود دياب وغيرهما ·

لقد ساعدت حركة الثقافة المصرية المتفتحة على نشر الكتاب ، القصة ، الرواية ، الشعر والمترجمات · ووفقت فى كثيرمن الانشاءات العلمية والأكاديمية بالتوسع فى انشاء المعاهد الفنية التخصصية العالية ، وساهمت فى دخول التلفزيون الى البيت ، والمذياع الى كل أنحاء الريف بطبيعة الحال بطريقين ، مباشر وغير مباشر ، على حركة المسرح المصرى فى الستينيات ، الأمر الذى نجد له تعليلا لرقم المليون متفرج فى المسرح ، فى عز الستينيات ·

كما كان من حسن الحظ أن قيض الله للمسرح رجالا من المحبين للآداب والفنون مثل د · لويس عوض ، د · محمد مندور ، د · عبد القادر القط ، أحمد حمروش ، ساعدوا على دفع الفنانين والمخرجين العائدين من الخارج الى معمل التجريب المسرحى ، ودخول المسرح كجهاز ثقافى الى حلبة المقارنات والابداع الأصيل المتميز · ويكفى حماس د · ثروت عكاشة على انشاء مسرح الجيب المصرى آنذاك ·

وفى رأيى ، أنه من الخطأ فى تسمية (جيل الستينيات) ان نخص بهذه التسمية جيل المخرجين المسرحيين وحدهم ، وأعنى بهم زملاء العقد سعد أردش ، كمال يس ، جلال الشرقاوى ، كرم مطاوع ، فاروق الدمرداش ، نجيب سرور ، حسين جمعة ، محمد عبد العزيز ، أحمد عبد الحليم ، أحمد زكى ، لأن هذا الجيل قد استفاد ولا شك قبل سفره بزملاء سبقوه الى الخارج فى فرنسا ، وأخص بالذكر منهم نبيل الالفى ، حمدى غيث ·

ومما لا شك فيه أيضا أن كثيرا من الفنانين التشكيليين الذين عادوا من بعثاتهم فى ايطاليا وفرنسا بعد الثورة قد ساهموا ــ مثلنا تماما ــ فى انعاش المسرح المصرى بالتيارات الغربية العصرية ، بمناظر عصرية ، وحلول مسرحية نابهة فى الديكور · وأخص منهم د · لطيفة صالح ، أحمد ابراهيم ، عبد الله العيوطى ، سكينة محمد على الى جانب جيل الكبار د · صلاح عبد الكريم ، د · عبد الفتاح البيلى ·

غير أن مسرح الستينيات كان يكتسب خاصية شهرته واساسات ملامحه من المعين الفكرى بصورة أساسية · بمعنى أن المخرج الذى عاد الى

مصر من بعثته ، أصبح لا يفكر بعيدا عن السياسة ، أو فى انفصال عنها ، أو عن أحوال مجتمعه ، وأصبحت له وجهة نظر خاصة به ، يضمنها مراحل الاخراج وتصوره الدرامى يوما بعد يوم ، وجلسة تدريب بعد أخرى ، الأمر الذى لم يشهده المسرح المصرى من قبل · ولعل الأحداث المصرية فى ذلك الوقت ، وظهور الميثاق الوطنى ، والقرارات الاشـتراكية ، وهذا التحـول فى الشخصية المصرية عالميا ، كانت كلها أسـباب جادة دعت المخرجين المسرحيين الى التعامل بعقلية الفنان المفكر السياسى الاجتماعى ، الذى يستهدف الاصلاح والحرية والديمقراطية ·

لم يعد المخرج منفذا ، لكنه أصبح يصر على أن يكون هو وحده مؤلف العرض المسرحى الجديد ، ولعل هذا ما دعانى مرة الى الصدام مع الدكتور على الراعى رئيس مجلس ادارة مؤسسة المسرح عام ١٩٦٦ م حين أخبرنى تليفونيا صـباح عرض مسرحية برتولت برخت (طبـول فى الليـل (Trommeln der nacht) أن أحذف من الموسيقى المصاحبة للدراما (نشيد الشيوعية الدولية) الذى كان قد نص عليه مؤلف الدراما فى ملاحظاته الدرامية · أو ·· أتحمل مسئولية ما سيحدث لى مستقبلا ·

ان قوة جيل الستينيات تكمن فى هذه التشكيلة الهائلة من أفكار مصريين ، مخرجين ومهندسى ديكور وتشكيليين ، آمنوا بالالتزام بالفكر المسرحى والثقافة للجميع الى أبعد الحدود ·

لقد كان لنضوج الواقع الفكرى عند مخرجى المسرح فى الستينيات ، الفضل فى اقدامهم على اخراج مسرحيات عالمية وعربية تحمل كثيرا ووفيرا من الليبرالية والوطنية والحرية وعناصر الاختيار ، وتتعرض لأزمة الانسان والنفس والانتماء وقضايا المصير ، وفلسفات كثيرة أخرى ، وهو ما أقام فى الوقت نفسه جسر مصالحة بين الفن والجماهير ·

هكذا سار طريق (المعمل المسرحى) عندى ، لكنه من الأهمية بمكان الاعتراف بأن مشكلات المسرح المصرى آنذاك ، كانت تعج بالاتجاهات السياسية والادارية والفنية والنفعية والانتهازية · بمعنى أن المخرج المعاصر الذى كان يستهدف الفكر الحر ، أو رفعة العمل الفنى فى غير توان أو تكاسل ، كان يواجه — ومن الخلف طبعا — بسلوك المطيعين ، مما يقوض أحيانا كثيرة من ابتكاره ، والغاء مسرحيته اذا لزم الأمر ·

أمام ناظرى حادثة غريبة أقدم عليها المرحوم السيد بدير رئيس هيئة المسرح فى عام ١٩٧٢ م · فقد ألغى مسرحية لى حركت من جمود الانجليزى المعاصر فى التـاريخ البريطانى ، وأعنى بها مسرحية جـون أوزبورن المعنونة (انظر الى الماضى فى سخط) ·
John osborne : Look back in anger

لأن بطلها كان أحد العمال المتذمرين الساخطين على مجتمعه • ألغى المسرحية ليضع بدلا منها ـ وفى مسرح الجيب ـ مسرحية محلية بعنوان (سكان السطوح) !!

ومع كل ما تقـدم •• ومع احترامى لفترة الســتينيات ، فاننا لا يجب ، ولا نستطيع ان نعيش على ماض ولى • لأن أملى كبير فى ازدهار مسرح مصر ، وهو يعيش أمنه وأمانه ، لكن متى يتحقق هذا الأمل ؟

سؤال يجيب عليه التاريخ المسرحى مستقبلا

★ المعـــامل المسرحيـــة فى العـــالم :

يدين اتجاه (المعمل المسرحى) فى ميلاده ، ومن ثم انتشاره على مستوى المسرح الأوروبى بصفة خاصة الى هذه الجهود النظرية التى تركها مخرجون مسرحيون كبار ، زاولوا (عمليا) فى بداية حياتهم التمثيلية والاخراجية مهنة المسرح ، الى جانب البعض منهم الذى درس مهنة التمثيل أو مادة الاخراج المسرحى بمعاهد التمثيل أو أكاديمية الفنون المسرحية فى بلادهـم •

وفى ظنى ، أن ما تركه هؤلاء المسرحيون من كتب نظرية فى فن المسرح ـ خاصة ما كان منها يخص فلســفة وتعبير (المعمل المسرحى) مباشرة ، قد أدى مستقبلا الى التوسع فى اصدار الدراسات العلمية عن فنون المسرح •• وما أكثر هذه الفنون التى تتواجـد وتتعامل داخـل المسرحية ، وداخل المعمار المسرحى والتشكيلى والجمالى •

والأمل معقود على زملائى ـ جيل الستينيات ـ بل وعلى الجيل السابق علينا ، وأخص بالذكر منهم الفنانين نبيل الألفى ، حمدى غيث ، فى استغلال فرصة الحياة ، وتسجيل معاملهم المسرحية ، كل بحسب أسلوبه وتعبيره وفلسفته • وكلهم حققوا قدرا يفوق كثيرا ما حققته شخصيا فى مجال (الاخراج المسرحى) ، فقد اقتضت ظروفى الشخصية أن أترك مصر للعمل باحدى الاقطار العربية فى احدى جامعاتها ، لتدريس مادتى المسرح والدراما •• الأمر الذى أوقف لعدة سنوات طويلة للأسف استمرار التجارب العملية فى المسرح •

لكن من الحقاق القول أن نذكر ، ان المسرح المصرى بحالته الراهنة ، وهذا العدد الهائل من طلاب فنون المسرح فى مصر ، فى أشد الحاجة الى التعرف على المعامل المسرحية عند المخرجين المسرحيين المصريين ، بما أجزم معه ، أن ظهور مثل هـذه التجارب ، وبوجهة نظر أصحابها ، سيثرى المكتبة المسرحية الفنية لعشرات قادمة من السنين •

ومع ذلك ، فلا يمنع هنا أن نسجل بالتقدير بعض الكتب التى صدرت فى السنوات الأخيرة ، والتى اقتربت فى أفكارها من مضمون العمل المسرحى ، ولو فى غير مباشرة ، وعلى سبيل المثال لا الحصر ، ليسمح لى القارىء أن أذكر له هذه المراجع المسرحية ، علها تساعده على حب المسرح ، والتعمق فى دراسته ٠

١ ــ سعد أردش :
المخرج فى المسرح المعاصر ٠

٢ ــ د٠ على الراعى :
المسرح فى الوطن العربى ٠

٣ ــ د٠ ابراهيم عبد الله غلوم :
المسرح والتغير الاجتماعى فى الخليج العربى ٠

٤ ــ المنصف شرف الدين :
تاريخ المسرح التونسى ٠

٥ ــ عبد الحميد الصادق المجراب :
المسرح الليبى فى نصف قرن ٠

٦ ــ عبد الرحمن بن زيدان :
من قضايا المسرح المغربى ٠

٧ ــ عدنان بن ذريل :
مسرح على عقلة عرسان ٠

٨ ــ أحمد زكى :
المخرج والتصور المسرحى ٠

وبعد ذلك ، أضع قائمة تاريخية فى تاريخ المسرح العالمى ، تضم كبار المسرحيين الذين أخذوا على عاتقهم استمرار تسجيل تجاربهم الفنية ، ولم يهدأوا بالا بانتهاء عروض مسرحياتهم على خشبة المسرح ، بل استرسلوا فى عباراتهم الفنية وسجلوا لنا الكثير والنافع فى معاملهم المسرحية المختلفة ، من خلال كتبهم ودراساتهم التى يحفظها لهم تاريخ المسرح العالمى بكل الاجلال والتقدير ٠

(أ) الفرنسـيون :

١ ـ أندريا أنطـوان : André Antoine

(١٨٥٨/١/٣١ ـ ١٩٤٣/١٠/١٩ م) ٠

١ ـ ذكرياتي عن المسرح الحر (١٩٢١ م) ٠
Mes Souvenirs sur le Théâtre Libre

٢ ـ ذكرياتي عن مسرح أنطوان ومسرح الأوديون (١٩٢٨ م) ٠
Mes souvenirs sur le theatre antoine et sur l'odeon.

٢ ـ جاستون باتي : Gaston Baty

(١٨٨٥/٥/٢٦ ـ ١٩٥٢/١٠/١٣ م) ٠

١ ـ القناع والبخور (١٩٢٦ م) ٠ Le masoue et l'encensoir

٢ ـ الحياة المسرحية من البداية حتى اليوم (١٩٣٢) ٠
Vie de l'Art Théâtral, des origines à nos jours.

٣ ـ فيرمين جيمييه : Firmin Gémier

(١٨٦٩/٢/٢١ ـ ١٩٣٣/١١/٢٦) ٠

١ ـ المسرح (١٩٢٥) ٠ Le Théâtre

٤ ـ لوى جوفيه : Louis Jouvet

(١٨٨٧/١٢/٢٤ ـ ١٩٥١/٨/١٦ م) ٠

١ ـ تأملات ممثل (١٩٣٨) ٠ Réflexious du Comédien

٢ ـ وجه ونظرة المسرح الفرنسى (١٩٤٥ م) ٠
Prestige et Perspective du Théâtre Francais

٣ ـ اعترافات عن المسرح (١٩٥١ م) ٠
Témoignages sur le théâtr.

٥ ـ جـاك كوبو : Jaques copeau

(١٨٧٩/٢/٤ ـ ١٩٤٨/١٠/٢٠ م) ٠

١ ـ دراسات فى فن المسرح (١٩٢٣ م) ٠
Etudes d'art dramatique.

٦ ـ شـارل ديلان : Charles Dullin

(١٨٨٥/٦/١٢ ـ ١٩٤٩/١٢/١١ م) ٠

١ ـ ذكريات ومذكرات عمل ممثل (١٩٤٦ م) ٠

Souvenirs et notes de travail d'un acteur.

٧ ـ جـان فيـلار : Jean Villar

(١٩١٢/٣/٢٥ ـ ؟/؟/١٩٧١ م) ٠

١ ـ التقاليد المسرحيـة ٠ De la Tradition Théâtrale

(ب) الألمـان :

١ ـ ليـون شـيللر : Leon schiller

(١٩٨٧/٣/١٤ ـ ١٩٥٤/٣/٢٥ م) ٠

١ ـ المسرح العظيم (١٩٦١ م) ٠ Teatr Ogromny

٢ ـ ايرفين بيسـكاتور : **Erwin Piscator**

(١٨٩٣/١٢/١٧ ـ ١٩٦٦/٣/٣٠ م) ٠

١ ـ المسرح السـياسى : Das Politische Theater

٣ ـ برتولت برخت (برشت) : Bertolt Brecht

(١٨٩٨/٢/١٠ ـ ١٩٥٦/٨/١٤ م) ٠

١ ـ الأورجانون الصـغير (١٩٤٩ م) ٠

Kleines organon für das theater.

(ج) الروس « السـوفيت » :

١ ـ الكسندر ياكوفيلفتش تايروف : **Aleksander Jakovlevics Tairov**

(١٨٨٥/٧/٦ ـ ١٩٥٠/٩/٢٥ م) ٠

١ ـ مذكرات مخرج (١٩٢١ م) ٠ Zapiszki Rezsisszjora

٢ ـ المسرح والدراماتورج (١٩٤٧ م) ٠ Tyeatr I Dramaturg

٣ ـ سيرة حياة (١٩٢٨ م) ٠ Autobiografija

٢ ـ قسطنطين سرجيفتش استانسلافسكى :

Costantin Sergesevics **Stanslavszkij**

١ ـ حياتى فى الفن (١٩٢٦ م) ٠ Moja Zsisny V Iszkussztve.

٢ ـ اعداد الممثل (١٩٣٨ م) ٠ Robota aktyora nad Szóbój

٣ ـ نسخة الاخراج المسرحية (النورس ـ طائر البحر) ـ (١٩٣٨ م) ٠
Csajka Rezsisszlorszkaja Partyitura

٤ ـ خطة اخراج مسرحية عطيل (١٩٣٨ م) ٠
Rezsisszjorszkij plan otello.

٣ ـ جيورجي الكسندروفتش توفستونوجوف :
Georgij Aleksandrovics Tovsztonogov
(١٩١٥/٩/٢٨ ـ ١٩٣٨ م) ٠

١ ـ وظيفة المخرج (١٩٦٥ م) ٠ O Professzii Rezsisszjora.

(د) الانجليز :

١ ـ سير جون جيلجود : Sir Jon Gielgud
(١٩٠٤/٤/١٤ ـ ؟) ٠

١ ـ السنوات الأولى في المهنة (١٩٣٩ م) ٠ Early Stages

٢ ـ تعليمات الاخراج (١٩٦٣ م) ٠ Stage Directions

٢ ـ بيتربروك : Peter Brook
(١٩٢٥/٣/٢١ ـ) ٠

١ ـ الفضاء الخالي (١٩٦٨ م) ٠ The Empty Space

(هـ) المجريون :

١ ـ هافاشي شاندور : Hevesi Sandor
(١٨٧٣/٥/٣ ـ ١٩٣٩/٩/٨ م) ٠

١ ـ الدراما وخشبة المسرح (١٨٩٢ م) ٠ Drama és szinpad.

٢ ـ شكسبير الحقيقي وأسئلة عدة (١٩١٩ م) ٠
Az Igazi Shakespeare és Egyéb Kérdések.

٣ ـ مسرح (١٩٣٧ م) ٠ Szinház.

٤ ـ مدرسة كتابة الدراما (١٩٦١ م) ٠ A Dramairás Iskolája

٥ ـ أحلام شيكسبير (١٩٦٤ م) ٠ Amit Shakespeare Almodott.

٦ ـ فن العرض والتمثيل والاخراج (١٩٦٥ م) ٠
Az Elóadás, Sziniátszás, Rendezés Müvészete

٢ ـ د . هونت فرانس : Dr. Hint Ferenc

(١٩٠٧ ـ ١٩٧٩ م) .

١ ـ المسرحية (١٩٣٢ م) . A Szinjaték

٢ ـ المسرح وطبقة العمال (١٩٣٥ م) . Szinház és Munkásosztály

٣ ـ تطوير التخيل عند الممثل (١٩٣١ م) .
A Szinészi Képzelet Fejlesztése

٤ ـ المسرحية المجرية المختفية (١٩٤٠ م) .
Az Eltünt Magyar Szinjáték

٥ ـ عمل المخرج (١٩٥٢ م) . A Rendezö Munkája

٦ ـ عمل الممثل (١٩٥٢ م) . A Szinjátszó Munkája

٧ ـ الحقيقة على المسرح (١٩٦٠ م) . Valòság A Szinpadon

٨ ـ من تقاير مخرج (١٩٢٦) . From A Director's Notebook.

(و) الأمريكيـــون :

١ ـ جـون والدهورد جاسنر : John waldhord Gassner.

(١٩٠٣/١/٣٠ ـ ١٩٦٧/٤/٢ م) .

١ ـ أعـلام الدراما (١٩٤٠ م) . Masters of Drama

٢ ـ المسرح فى زمننا (١٩٥٤ م) . The Theatre in our Times

٣ ـ الشكل والفكرة فى المسرح الحديث (١٩٥٦ م) .
Form and Idea in Modern Theatre.

كتب للمـؤلف :

(أ) كتب صـدرت :

— المسرح الاشتراكى .
الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، ابريل ١٩٦٦ .

— دراسات فى الأدب والمسرح
الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، يونيو ١٩٦٦ .

— زوايا جديدة فى الدراما
مكتبة نوبار ، القـاهرة ، ١٩٧٠

— فلسفة الأدب والفن
الدار العربية للكتاب (ليبيا – تونس) ، ليبيا ، ١٩٧٨ .

— جماليـات الفنـون
منشورات دار الجاحظ للنشر ، الموسوعة الصغيرة (٦٩) ، بغداد ، الجمهورية العراقية ، حزيران ١٩٨٠ .

— الدراما الاشتراكية (دراسة لانبثاقها وتطورها فى مصر ١٩٥٢ – ١٩٦٤) ، الهيئة القومية للبحث العلمى ، الجماهيرية الليبيـة ، ١٩٨٣

— (تأليف مشترك) .. التاريخ والتذوق الموسيقى ، أمانة اللجنـة الشعبية العامة للتعليم ، الجماهيرية الليبية ، ١٩٨٣ .

— المسرح بين الفكرة والتجريب
المنشأة العامة للنشر والتوزيع والاعلان ، الجمـاهيرية الليبيـة ، ١٩٨٤

— توفستونوجوف .. والمخرج المعـاصر
المكتبة الثقافية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨

— علم الجمـال المسرحى
الموسوعة الصغيرة (٣٤٩) ، منشـورات دار الجـاحظ للنشر ، بغـداد ، الجمهورية العراقية ، ١٩٩٠

— (ترجمة) مسرحية الناووس أو التابوت الحجرى
سلسلة المسرح العالمى ، وزارة الاعلام الكويتية ، فبراير ١٩٩٢ .

(ب) كتب تحت الطبع :

- المفاهيم السيكولوجية فى مسرح الطفل ، القاهرة ، دار المعارف
- مناهج عالمية فى الاخراج المسرحى ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، الجمهورية العراقية
- (ترجمة) قضية الأوبرا
- (ترجمة) ، مسرحية ليليومفى ، سلسلة المسرح العالمى ، وزارة الاعلام ، الكويت .

الفهـــرس

الموضـــوع	الصفحة

الموضـــوع	الصفحة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٣/١٠٦٥٥

ISBN — 977 — 01 — 3594 — 1